

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФГАОУ ВПО «Уральский федеральный университет имени первого Президента
России Б. Н. Ельцина»

На правах рукописи

Кинёва Лариса Анатольевна

Камнерезная ваза И. И. Гальберга в искусстве русского классицизма

Специальность 17.00.09 – Теория и история искусства
(искусствоведение)

Диссертация
на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель
доктор философских наук,
профессор Быстрова Т. Ю.

Екатеринбург – 2016

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
Глава I. Специфические особенности камнерезной вазы русского классицизма	21
1.1. Общие закономерности классического формообразования в архитектуре и камнерезных изделиях конца XVIII – первой половины XIX века	23
1.2. Предпосылки и условия возникновения искусства камнерезной вазы в России.....	34
1.3. Камнерезная ваза и её смысловые значения в декоративно-прикладном искусстве.	39
Глава II. Выражение принципов классицизма в творчестве архитектора И. И. Гальберга	49
2.1. Искусствоведческая реконструкция биографии И. И. Гальберга (1782–1863).....	49
2.2. Графическое наследие И. И. Гальберга как результат работы над камнерезной вазой.....	56
2.3. Монументально-декоративное творчество архитектора И. И. Гальберга	60
Глава III. Камнерезная ваза в художественном решении русского классицистического интерьера	97
3.1. Камнерезная ваза в процессе стилеобразования интерьера эпохи классицизма	99
3.2. Камнерезная ваза И. И. Гальберга как средство гармонизации пространства классицистического интерьера.....	113
3.3. Приёмы пространственной взаимосвязи камнерезной вазы и интерьера	120
Заключение	139
Список сокращений	149
Глоссарий	150
Список использованных источников и литературы.....	154
Список иллюстративного материала	174
Приложения	177
I. Перечень проектов ваз И. И. Гальберга, сделанных для Петергофской, Екатеринбургской и Колыванской фабрик с 1820 по 1850-е годы.....	177
II. Атрибуция и введение в научный оборот ранее неизвестных работ И. И. Гальберга	216
Список иллюстраций к Приложению II.....	267

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования. За последние десятилетия античность и влияние «классического» на культуру и искусство последующих веков и современности (повторения, имитации и трансформации) становится одной из магистральных тем историографии, иными словами, одной из наиболее актуальных проблем истории искусства. Проблема формообразования, пластическое мышление, создание, воспроизведение и тиражирование выработанных в античности устойчивых композиционных схем, их использование художниками разных эпох и регионов – это круг вопросов, которые подвергаются на современном этапе пристальному искусствоведческому анализу.

Одновременно это актуализирует наследие ведущих мастеров XVIII–XIX веков, особенно тех, чьё творчество оказалось неисследованным. Так, талант архитектора И. И. Гальберга (1782–1863) наиболее ярко проявился в области камнерезного искусства.

Русский классицизм стал уникальным и великим явлением в истории мирового искусства. Характерные черты стиля, помимо архитектуры, ярко проявились на изделиях декоративно-прикладного искусства, выражая его национальные особенности, уровень культуры народа. В результате радикального преобразования во второй половине XVIII века камнерезной отрасли русского декоративного искусства в России сложилась самостоятельная культура камнерезной художественной вазы [139, с. 241]. Несмотря на значительное число работ по камнерезному искусству России в целом, темы возникновения отечественной камнерезной вазы как уникального изделия декоративно-прикладного искусства, равно как и обстоятельства становления этого типа художественных изделий в России конца XVIII – первой половины XIX века искусствоведами не затрагивались до сих пор.

Художественная ваза из цветного камня, созданная на основе языка классицизма, – один из исключительных примеров проявления искусства этого стиля, которое родилось и исчезло вместе с ним, просуществовав около 100 лет.

Диссертационное исследование ограничено изучением только ваз, спроектированных И. И. Гальбергом, так как вазовые объёмы являются наиболее показательными объектами, отражающими закономерности влияния стиля классицизма. Кроме того, именно в творчестве архитектора проявились все характерные черты русской камнерезной вазы. Изучение творческого метода классицистов, общих принципов строения художественной формы монументальных изделий, которые при всём отличии средств выражения обнаруживают своё единство с архитектурой, помогает более объёмно представить своеобразие отечественного декоративно-прикладного искусства и культуры данного периода в целом.

Попытка системного рассмотрения художественного облика отечественной вазы из декоративного камня, предпринятая в данной работе, предполагает обращение к изучению её формообразования, предпосылок и условий формирования, взаимосвязи с классицистическим интерьером, символической природы.

В наибольшей степени специфика камнерезного искусства была определена тем, что проекты изделий из камня создавались известными русскими архитекторами: Дж. Кваренги, К. И. Росси, А. Н. Воронихиным, В. П. Стасовым. Продолжателем великих классицистических традиций крупнейших мастеров конца XVIII – начала XIX века был И. И. Гальберг. Его художественные принципы были сформированы на эстетике классицизма, творил он на излете ампира и в период историзма под влиянием эклектичных вкусов. Мало проявив себя на архитектурном поприще, архитектор работал в основном как декоратор над созданием монументальных произведений камнерезного искусства, находясь с 1817 по 1850 годы на императорской придворной службе. Целый ряд выдающихся камнерезных произведений 1820–1860-х годов, в значительной мере

составляющих уникальную коллекцию Эрмитажа, создан по его проектам. Это позволяет считать И. И. Гальберга ведущей фигурой периода второй трети XIX века, в творчестве которого тесно переплелись составляющие классицизма, ампира и эклектики.

Высокий профессионализм И. И. Гальберга сформировался на основе академической системы образования, полученного в Императорской Академии Художеств, и собственной творческой активности. Значимо и то, что становление И. И. Гальберга как архитектора происходило под патронажем таких великих зодчих, как Дж. Кваренги и К. И. Росси. Человек широких интересов, он был членом Вольного общества любителей словесности, наук и художеств, преподавал в Институте инженеров путей сообщения и Строительном училище.

Имя архитектора долгое время оставалось в тени его выдающихся современников, творчество не изучалось специально, и упоминания о нем чаще встречаются в связи с изучением русского камнерезного искусства.

Привлечение новых архивных данных, их анализ совместно с уже известными материалами и публикациями выявил более активную, чем принято считать, роль архитектора в общественной и профессиональной жизни России. Это заставило более подробно проследить творческий путь архитектора, исследовать его художественный метод, собрать работы в единый перечень и определить место творчества И. И. Гальберга в камнерезном проектировании 1820–1850-х годов. Проекты архитектора, собранные в едином каталоге, позволили увидеть его работы в общей системе декоративно-прикладного процесса – теории и практики (Приложение I). Собираение, систематизация и анализ графического наследия мастера составили один из важнейших этапов исследования его творческой деятельности, что позволяет сделать вывод о выдающемся значении наследия архитектора И. И. Гальберга в развитии камнерезного искусства России.

Актуальность изучения классицистской художественной традиции в декоративном искусстве на примере монументально-декоративных произведений

И. И. Гальберга и других петербургских архитекторов обусловлена также современным состоянием дизайнерской практики, которой свойственен интерес к историческим формам. Некоторые аналогии в задачах, стоящих перед дизайнерами в настоящее время при оформлении интерьеров и их убранства, можно найти в монументальных камнерезных произведениях первой половины XIX века, когда стилистические и композиционные особенности ордерного направления в русском искусстве получили наиболее последовательное воплощение.

Объектом исследования служит проектно-графическое творчество (проекты ваз) архитектора И. И. Гальберга в области камнерезного искусства (1817–1850 годы).

Предметом исследования являются художественные особенности камнерезных ваз, созданных архитектором И. И. Гальбергом в контексте развития стиля классицизм.

Целью исследования определено изучение специфических художественных особенностей камнерезной русской вазы И. И. Гальберга как особого типа декоративно-прикладного изделия эпохи классицизма.

Для достижения поставленной цели требуется решение следующих **задач**:

- анализ теоретических источников по теме исследования, позволяющих выявить общие закономерности формообразования в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве классицизма;
- исследование исторических, социокультурных, художественных предпосылок и условий формирования искусства камнерезной вазы в России;
- изучение эволюции вазового искусства и семантики, а также, основных композиционных характеристик включения камнерезной вазы в образно-пространственную среду классицистского интерьера;
- реконструкция биографического и творческого пути И. И. Гальберга как наиболее характерного представителя русского камнерезного искусства

первой половины XIX века, деятельность которого является кульминационной точкой развития отечественной камнерезной промышленности;

- раскрытие особенностей художественного творческого метода и формообразования И. И. Гальберга в камнерезном искусстве с учетом влияния классицизма;
- введение в научный оборот графического наследия И. И. Гальберга.

Состояние вопроса исследования. Проблема изучения русской камнерезной вазы первой половины XIX века включает в себя исследования в различных областях знания, поэтому требует учёта широкого круга историко-искусствоведческой и специальной литературы, связанной с этим вопросом. Необходим анализ основных закономерностей развития стилевых направлений в камнерезном искусстве, изучение графического творчества русских архитекторов, работавших в монументально-декоративном искусстве, вопросы символики, формообразования вазовых форм в классицизме, взаимосвязи камнерезных изделий с интерьером. Отдельного рассмотрения требует вопрос биографии и творческой практики И. И. Гальберга.

Общим проблемам теории и истории русского классицизма как уникального этапа развития отечественной архитектуры посвящены труды А. И. Некрасова (1935), И. Э. Грабаря (1969), А. Л. Пунина (1981), Е. И. Кириченко (1982), А. В. Иконникова (1990), Н. А. Евсиной (1994), В. И. Пилявского (1994), А. Гайдамака (2000), В. С. Турчина (2001), А. М. Раскина (2007), В. Г. Лисовского (2009).

Стиль классицизма строился на четких принципах и закономерностях, привнося в искусство принципиально новую, незнакомую русским художникам культуру. Овладение этими правилами требовало специальной подготовки, выработки определённых навыков. Эволюция творческого метода зодчего, программно базирующегося на освоении исторического наследия,

рассматривается в работе М. В. Нащокиной «Античное наследие в архитектуре позднего русского классицизма» (1994).

Развитию русской художественной школы исследуемого периода посвящены труды Н. М. Молевой и Э. М. Белютина «Русская художественная школа в перв. пол. XIX в. – начала XX века». Авторами изучаются художественная среда в петербургской Академии Художеств, одного из главных учебных заведений в области изобразительных искусств. Членом одного из тайных кружков, занимающихся вопросами «устройства внутреннего бытия России», исследователи называют И. И. Гальберга. И. А. Пронина в книге «Декоративное искусство в Академии художеств», отмечая станковую направленность искусства в первой половине XIX века, указывает на привнесение в произведения декоративно-прикладного искусства И. И. Гальбергом черт «станковизма», выражающихся в «холодности и сухой стилизации орнаментальных мотивов».

Важными источниками для диссертации являются монографии и каталоги архитектурных чертежей, посвящённые творчеству русских архитекторов, в которых отражена их деятельность в области монументально-декоративного искусства. Изучение творчества архитекторов Дж. Кваренги и К. И. Росси для нас важно в связи с тем, что И. И. Гальберг был учеником и их преемником. Однако проблема изучения декоративного творчества зодчих никогда не имела принципиального характера для исследователей, и ее рассмотрение всегда было лишь косвенным. Первой научной работой в этой области стала диссертация Н. Т. Ягловой «Работы русских архитекторов к. XVIII и нач. XIX в. в прикладном искусстве. Воронихин, Стасов, Росси» (1949). Автор впервые предпринимает попытку рассмотреть своеобразие подходов А. Н. Воронихина, В. П. Стасова и К. И. Росси в решении творческих задач прикладного характера, отмечая их отличительные черты.

Большое значение для настоящего исследования имеет ряд публикаций научного сотрудника Русского музея А. А. Козловой (1961–1964), посвященных

работам в камнерезном искусстве Дж. Кваренги, А. Н. Воронихина, К. И. Росси и в том числе И. И. Гальберга. Автор уделяет большое внимание творческой манере каждого из них в этой области искусства. В статье А. А. Козловой «Работы в цветном камне и бронзе архитектора И. И. Гальберга» тема творчества архитектора впервые выделилась в самостоятельное исследование. А. А. Козлова высоко оценивает творчество И. И. Гальберга как «плодовитого мастера русского высокого и позднего ампира», однако отмечает «заимствования», «подражания и почти повторения» за К. И. Росси и Я. Каковиним.

Необычайно важными для диссертации являются каталоги архитектурных чертежей и рисунков, позволяющих наглядно сравнить творческий метод архитекторов: чертежи А. Н. Воронихина (1952); архитектурная графика Дж. Кваренги (1998); каталог архитектурных чертежей и проектов предметов прикладного искусства К. И. Росси. Н. И. Никулина и Н. Г. Ефимова, составители каталога работ К. И. Росси (1975), включающего проекты камнерезных ваз, пишут о затруднениях расшифровки чертежей раннего периода проектирования, поскольку на них в подавляющем большинстве отсутствует подпись. Сложность архитектурного проектного процесса, а затем производственного исполнения камнерезного изделия и связанных с ней специфических трудностей составляет проблему в определении авторства того или иного произведения. Иногда подпись на чертеже еще не есть подтверждение авторства, и атрибутировать работы возможно только через сравнение и сопоставление проектов.

Изучению общих принципов строения художественной формы, которые при всём отличии средств выражения обнаруживают своё единство в архитектуре и монументальных изделиях классицизма, посвящены труды А. Э. Бринкмана (1935), Г. Земпера (1970), М. С. Кагана (1972), Т. Ю. Быстровой (2009), В. Г. Власова (2009). О принципиальном единстве и взаимосвязи архитектуры и прикладных искусств ставил вопрос архитектор и теоретик Г. Земпер в своей работе «Практическая эстетика». На бифункциональную природу архитектуры и

предмета декоративно-прикладного искусства указывали М. С. Каган и В. Г. Власов. Глубинную связь между искусством, архитектурой и дизайном в книге «Философские проблемы творчества в искусстве и дизайне» Т. Ю. Быстрова видит в проявлении во всех видах творчества эстетического формообразования.

Рассматривая камнерезную вазу как пример архитектурного формообразования, нельзя обойти вопросы, связанные с изучением ордерной традиции, выражающейся на протяжении столетий в разных значениях и формах. Специальные исследования в области теории архитектурного ордера выполнены Б. Михаловским в работе «Теория классических архитектурных форм» (1937) и Е. К. Блиновой в диссертационной работе «Художественные принципы становления и развития архитектурного ордера в Санкт-Петербурге» (2012). В теории архитектуры представлено большое количество трудов, посвящённых анализу пропорционального строя и архитектурной композиции ордерных систем, это работы Г. Д. Гримма (1935), О. И. Гурьева (1884), В. И. Авксеньева (1986), А. Г. Габричевского (1989), И. Е. Путятина (2002), И. Ш. Шевелёва (1986, 1990); в области ордерной тектоники: Г. Земпера (1970), М. В. Шубенкова (2006). Л. И. Таруашвили в книге «Эстетика архитектурного ордера» (1995) трактует ордер как выражение идеи стоечно-балочной конструкции посредством тектоники, где тектоническая артикуляция конструкции формы отображает не только сам внешний вид, но и её работу и прочность. Проблема «канонизации» ордера, связанная с гибкостью ордерного языка, затрагивается в диссертационной работе В. Ф. Маркузона «Классическая ордерная система и некоторые вопросы теории и творческой практики советской архитектуры» (1954). Архитектонике формообразования посвящена книга Г. Б. Борисовского «Красота и стандарт» (1968). Работа рассматривает формирование классического ордера посредством метода оптимального вариантного проектирования как основного средства архитектоники.

В контексте содержания диссертационного исследования важным стало изучение изданий, освещающих вопросы архитектуры интерьера. В работах А. М. Кучумова «Русское декоративно-прикладное искусство XIX века в собрании Павловского дворца-музея» (1977), И. А. Прониной «Терем. Дворец. Усадьба. Эволюция ансамблей интерьера в России конца XVII – первой половины XIX века» (1996), И. А. Бартенева и В. И. Батажковой «Русский интерьер XVIII–XIX вв.» (2000), Л. В. Тыдмана «Изба, дом, дворец. Жилой интерьер России с 1700 по 1840-е гг.» (2000) художественная природа парадного интерьера рассматривается в синтезе всех составляющих ее компонентов, где придаётся то или иное значение русским камнерезным вазам – необходимым участникам дворцовой среды, но вопросы включения их в интерьер остаются вне сферы внимания авторов. Русскому дворцовому интерьеру XIX века в разных его аспектах посвящены диссертационные работы Д. И. Немчиновой (1983), М. А. Павловой (2002), Н. В. Зайцевой (2003), А. Е. Ухналёва (2004), И. В. Трефиловой (2005). Однако в задачу авторов и этих работ не входили частные вопросы взаимодействия вазовых объёмов с архитектурным пространством интерьера, получившие освещение только в контексте исследования.

Специфика исторической семантики камнерезной вазы определяется в разных аспектах в исследованиях А. Н. Веселовского (1939), С. С. Аверинцева (1991), Р. Генона (1994), Б. А. Рыбакова (1997), М. Элиаде (2000), Л. М. Буткевич (2004).

Единственной публикацией, где изучению подлежат общие вопросы классификации, назначения, конструкции русских ваз (камнерезные, фарфоровые, керамические), в отечественном искусствознании является статья А. Б. Салтыкова «Русские вазы» (1951).

Специальная литература, посвящённая отечественному камнерезному искусству первой половины XIX века, представлена трудами учёных и искусствоведов Эрмитажа и Русского музея. Преимущественно эти исследования связаны с эрмитажными коллекциями и относятся, в основном, к 1840–60-м годам,

когда камнерезное искусство стало изучаться наиболее интенсивно (А. В. Суслов (1929), В. К. Макаров (1938), Е. М. Ефимова (1961), А. Н. Воронихина (1963) Р. Д. Люлина (1963)). В это время коллекция камнерезных изделий подверглась систематизации. Основываясь на архивных изысканиях, исследователям удалось выявить некоторые произведения И. И. Гальберга, но авторство многих из них нуждалось в уточнении.

Большую научную ценность представляют книги, касающиеся деятельности трёх камнерезных фабрик и включающие в себя описание произведений каждой из них. В совместной монографии академика А. Е. Ферсмана и инженера фабрики Н. И. Влодавца (1922) особое внимание авторами уделяется анализу художественных достоинств некоторых изделий Петергофской фабрики, среди которых выявляются произведения И. И. Гальберга. В историографии Екатеринбургской гранильной фабрики особую роль сыграл Б. В. Павловский. Его книга, посвящённая камнерезному искусству Урала, стала, по существу, первым монографическим опытом в области исследования камнерезного искусства (1953). Работа Б. В. Павловского содержит не только новые сведения о многих уральских вазах, но и первые опубликованные проекты И. И. Гальберга, найденные в архивных фондах. В дальнейшем изучение уральского камнерезного искусства идёт по линии углубления и уточнения сведений фактологического порядка.

В 1980-х годах уральский историк-геммолог В. Б. Семёнов положил начало серии монографий-альбомов, каждый из которых посвящён определённому виду уральского цветного камня. Особо следует отметить его капитальные труды «Малахит» (1987) и «Яшма» (1979). В первой книге автор анализирует малахитовое дело в России, используя обширные архивные материалы из разных источников, что позволяет проследить историю создания значительных работ из малахита, сделанных на Екатеринбургской гранильной фабрике по рисункам И. И. Гальберга. В. Б. Семёновым выявляются десятки новых имён и сведений, связанных с обработкой камня, созданием новой техники, оснастки, технологии

мозаичного дела, публикуются чертежи малахитовых изделий, созданных по проектам И. И. Гальберга. Вторую из названных книг В. Б. Семенов посвящает яшмам Урала. Каждому виду камня отводится глава, рассказывающая о достоинствах яшмы, месторождениях и художественных изделиях, созданных из этого камня на Екатеринбургской гранитной фабрике, в том числе по чертежам И. И. Гальберга.

Наиболее плодотворно уральское камнерезное искусство изучается в 2000-е годы. В это время появилась книжная серия «Старый Екатеринбург», открывшаяся работой Л. Д. Злоказова и В. Б. Семёнова «Старый Екатеринбург: Город глазами очевидцев» (2000). Выявленные в государственных архивах, малоизвестных хранилищах графические материалы и документы стали основой последующих книг В. Б. Семенова в соавторстве с Н. И. Тимофеевым «Екатеринбургская камнерезная и антиковая фабрика: 1805–1861» (2003). Особое значение этих трудов для нас заключается в том, что здесь опубликовано много проектов вазовых форм И. И. Гальберга, предложена атрибуция изделий, прослежен их путь создания от «высочайшей апробации» проекта до помещения в дворцовые интерьеры. К сожалению, проекты И. И. Гальберга представлены в силуэтных прорисовках, а атрибуция не сопровождается ссылками на архивные источники, в связи с этим она не всегда научно обоснована и убедительна. Авторами впервые сделана попытка введения новой терминологии для описания изделий из камня в связи с сопоставлением камнерезных объектов и полного архитектурного ордера. В разделе «Люди камня» В. Б. Семёнов даёт высокую оценку творчеству архитектора, называя его «главным художником» камня, отмечая профессионализм и умение открыть выразительные свойства материала.

Первой научной работой, посвящённой памятникам колыванского искусства, является диссертационное исследование С. М. Буданова «Русское камнерезное искусство на Алтае в конце XVIII – первой половине XIX в.» (1980), где автор освещает проблемы становления Колыванской шлифовальной фабрики, поднимает вопросы атрибуционного характера, связывая работы колыванских

мастеров с именем И. И. Гальберга. Недостатком работы является наличие не всегда обоснованных выводов.

Отдельно необходимо выделить публикации и фундаментальные труды главного хранителя эрмитажной коллекции камнерезного искусства Н. М. Мавродиной. Автор многих статей по камнерезному искусству, широко используя новые архивные данные, обобщила свой предшествующий опыт, опубликовав в 2007 году каталог изделий, в который включены произведения всех трёх фабрик из эрмитажной коллекции. В него вошли каталоги предыдущих лет, посвящённые искусству Петергофской, Колыванской и Екатеринбургской фабрик. В сводном каталоге «Искусство русских камнерезов XVIII–XIX веков» (2007) Н. М. Мавродиной дается всесторонняя характеристика каждого предмета, используются графические источники, указывается местонахождение изделия. Однако несмотря на довольно обширную литературу по камнерезному искусству, где И. И. Гальберг фигурирует как автор многочисленных изделий, до сих пор систематически творчество его не изучалось. Его работы существуют в разрозненных публикациях. Первой работой, где собрано в единый перечень всё графическое наследие вазовых форм И. И. Гальберга, известное на сегодняшний день, является данное исследование.

Историография творчества И. И. Гальберга скудна и немногочисленна. Чрезвычайно беден материал личного порядка. Единственный литературный источник, где упоминается имя мастера, это письма его младшего брата, скульптора Самуила Ивановича Гальберга, Ивану Ивановичу из заграничной пенсионерской поездки, опубликованные в 1884 году В. Ф. Эвальдом.

Историографический обзор позволяет сделать следующие выводы. Основные этапы, стилистические особенности русского камнерезного искусства, а также общие принципы и закономерности классического формообразования изучены достаточно полно и всесторонне. Однако влияние ордерного формообразования на камнерезное искусство осталось за рамками значительных исследований. Кроме того, малоизученным оказалось творчество И. И. Гальберга,

произведения которого составляют важное звено в цепочке общеисторического развития отечественной культуры. Отсутствие цельных исследований по этим вопросам подтверждает актуальность данной диссертации.

Хронологические границы исследования определены временем развития стиля классицизма в России в соответствии с существующими точками зрения современных исследователей на общую периодизацию истории архитектуры этого времени.

Творческая практика И. И. Гальберга, осуществляющаяся с 1817 по 1850-е годы, совпадает с периодом ампира и позднего классицизма.

Географически исследование ограничено территорией России.

Источниками исследования стали, прежде всего, графические архивные материалы и художественные произведения камнерезного искусства. В ходе работы были изучены фонды Государственного архива Свердловской области г. Екатеринбурга; отдела западноевропейского искусства Государственного Эрмитажа; Государственного Русского музея; Российского Государственного Исторического архива г. Санкт-Петербурга, Государственного архива Алтайского края.

Изучена коллекция камнерезного искусства, хранящаяся в Государственном Эрмитаже, Государственном музее-заповеднике «Павловск», фондах Государственного музея истории Санкт-Петербурга (Петропавловская крепость).

Материалы архивных источников подвергнуты системному анализу, проведена уточняющая атрибуция некоторых проектов И. И. Гальберга. Многие графические чертежи архитектора введены в научный оборот впервые.

Методологическая основа и методы исследования. Методологическую базу составляет *системный* подход, позволивший рассмотреть объект изучения во всём многообразии внутренних связей и отношений и во взаимосвязи с историко-культурным контекстом эпохи.

Метод *формально-стилистического* анализа позволяет определить особенности композиции и формообразования камнерезной вазы, принципы

взаимосвязи декора и формы, применение различного каменного материала в соответствии с замыслом мастера.

В исследовании используются *искусствоведческие* методы. Сравнительно-исторический метод, позволяющий выявить общее и особенное в искусстве художника-декоратора, применён при анализе творческих методов К. И. Росси и И. И. Гальберга. Систематизация и комплексный анализ различных источников сделали возможным составить перечень работ архитектора, известных на данное время. На основе художественно-стилистического анализа графических композиций И. И. Гальберга, теоретических выводов предлагается *атрибуция* некоторых работ архитектора, построенная на стилистической близости и композиционном подобию.

Для воссоздания истории индивидуальности архитектора в работе применяется метод *библиографической реконструкции биографии*.

Научная новизна исследования состоит в том, что в нем впервые осуществлено системное изучение художественных особенностей русской камнерезной вазы эпохи классицизма на примере творчества архитектора И. И. Гальберга. Отслежены основные закономерности влияния стиля классицизма на создание камнерезного произведения искусства в этот период. Камнерезная ваза рассмотрена как результат архитектурного формообразования, в соответствии с чем изучение способа построения вазовой формы на основе ордерной традиции включено в контекст общероссийских архитектурных процессов. Показаны основные тенденции развития камнерезных форм, предпосылки и условия формирования искусства камнерезной вазы в России, определена роль изделия из камня в создании архитектуры интерьерного пространства с учетом его семантики.

Впервые предметом специального изучения стало творчество архитектора И. И. Гальберга как наиболее характерного представителя отечественной школы декоративно-прикладного искусства, в произведениях которого проявились все основные черты русской камнерезной вазы первой половины XIX в.:

- проведена систематизация проектов и составлен перечень работ архитектора, известных на данное время; в научный оборот впервые введены неопубликованные ранее проектные материалы И. И. Гальберга и его рисунки;
- на примере произведений архитектора раскрываются основы творческого подхода к решению сложных композиционных и объемно-планировочных задач в области декоративного искусства первой половины XIX века;
- определены роль и значение творчества архитектора в русском декоративно-прикладном искусстве.

Теоретическая значимость исследования заключается во введении в научный оборот материалов камнерезного творчества архитектора И. И. Гальберга, позволяющих актуализировать его наследие, а также по-новому оценить взаимодействие между видами искусства, имеющее немаловажное значение и в современной проектной культуре.

Практическая значимость исследования состоит в возможности применения материалов диссертационной работы специалистами в области проектирования и декорирования жилых и общественных интерьеров; в практической деятельности мастеров камнерезного искусства; в искусствоведческой и художественной педагогике, в частности, в курсах «Теория декоративно-прикладного искусства», «История декоративно-прикладного искусства», «История искусств», «История интерьера».

Отдельные положения исследования и иллюстративный материал могут быть использованы в лекционных курсах «Художественная культура Урала», «История дизайна» и «История орнамента», в создании учебных пособий по перечисленным курсам и смежным дисциплинам; в музейном деле; в выставочной работе.

Положения, выносимые на защиту.

1. Камнерезная ваза – особый тип художественного изделия, сформировавшийся в эпоху классицизма и отразивший его характерные черты:

специфику формообразования, особенности композиции, ансамблевую связь с архитектурным пространством интерьера. Восходит к архетипической форме древнего символа изобилия. В эпоху ампира приобретает статус самостоятельного изделия, через монументальные формы утверждающего могущество и власть своего владельца, прогресс и процветание России, отражённые в камнерезных предметах роскоши первой половины XIX века.

2. Основными художественными особенностями русской камнерезной вазы эпохи классицизма являются единые принципы формообразования в зодчестве и декоративно-прикладном искусстве, которые предполагают использование общих подходов к ордерным закономерностям в области архитектуры и камнерезной вазы. В частности, проявление тектонических свойств классицизма сказалось на структуре и композиции ваз, для которых характерны: логичность конструкции, ясность пропорциональных членений формы, симметрия, статика, замкнутость композиции. Однако при общих основах формообразования с архитектурой у камнерезной вазы есть существенные отличия. Если ордер как иллюзорно-тектоническая система иллюстрирует давление, которое оказывает антаблемент на колонну, камнерезная чаша, используя те же приёмы архитектурного формообразования и уподобляясь растущему цветку, выражает абсолютно противоположную идею – устремлённости вверх и одновременного раскрытия.

3. Эволюция камнерезных художественных форм неразрывно связана со стилевыми этапами классицизма. Русские камнерезные вазы, относящиеся к трем историческим эпохам (классицизм, ампир, поздний классицизм или ранняя эклектика), раскрывают три принципиально различных подхода образного осмысления ордера и других средств выразительности в декоративных изделиях, что нашло отражение в своеобразии стилистических манер архитекторов классицизма, ампира и «николаевского классицизма» при создании предметов декоративно-прикладного искусства.

4. Специфические черты камнерезной вазы в русском декоративном искусстве первой половины XIX века наиболее полно проявились в творчестве архитектора И. И. Гальберга.

В творчестве И. И. Гальберга нашла выражение «культура новой русской художественной камнерезной вазы» первой половины XIX века. Архитектор проявил себя как мастер сдержанного и монументального стиля ампира и позднего классицизма. Искусство И. И. Гальберга, сформировавшееся под воздействием академического образования, ориентированного на изучение классической культуры античности и Возрождения, проходит два этапа: первый – с 1810 по 1830-е годы – окончание Академии художеств, работа в архитектурных мастерских Дж. Кваренги и К. И. Росси. Раннее творчество архитектора характеризуется использованием в декоре изощрённой изобразительной резьбы по твёрдому камню. Второй этап – с 1830 до 1850-х годов – связан с поисками универсального языка в проектировании изделий из камня, вариативностью, применением штампов лучших пропорций и почти полным отказом от декоративного убранства.

Показано, что благодаря архитектору классицистические тенденции продолжали жить в русском искусстве создания камнерезных ваз до 1860-х годов, когда уже закончилась пора классицизма, и главенствовали ретроспективно-эклектические направления.

5. В диссертации установлено, что в итоге стилистической эволюции ваза в творчестве И. И. Гальберга преобразовалась из элемента архитектурного и пластического обогащения дворцового интерьера конца XVIII века в средство его пространственной организации. Это явление в первой половине XIX века стало крупнейшим достижением классицистической архитектурной мысли.

Основные положения диссертации нашли своё отражение в докладах на научно-практических конференциях, публикациях в научных международных журналах и сборниках (14 статей, из которых пять статей в ведущих рецензируемых научных журналах, определенных ВАК РФ). Результаты

диссертационного исследования получили апробацию в реальном и учебном проектировании и внедрены в учебные программы специальности «История искусств» в курс «История русского декоративно-прикладного искусства», «История интерьера», «История орнамента».

Диссертация обсуждена и одобрена на заседании кафедры культурологии и дизайна Уральского федерального университета имени первого Президента России Б. Н. Ельцина.

ГЛАВА I. СПЕЦИФИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ КАМНЕРЕЗНОЙ ВАЗЫ РУССКОГО КЛАССИЦИЗМА

Русское камнерезное искусство конца XVIII – начала XIX веков, включающее профессионализм знаменитых проектировщиков и мастерство безымянных резчиков, невозможно рассматривать вне конкретной эпохи. Оно дало удивительно точно характеризующие своё время образцы декоративно-прикладного искусства, и было неразрывно связано с экономической, социальной и культурной жизнью общества, с философской наукой и эстетикой классицизма в России.

Классицизм в декоративно-прикладном искусстве России, в том числе декоративном камне, проявился очень самостоятельно. Этот стиль выразился в глубоком и органичном проникновении в сущность античного искусства и его творческой переработке. В истории русской культуры конца XVIII – начала XIX веков декоративно-прикладное искусство занимает совершенно особое место. Ни одна эпоха не знала такого блестящего расцвета самых разнообразных видов декоративного и прикладного искусства, обслуживающих и украшающих быт человека. Развитию декоративно-прикладного искусства придавалось большое значение, и оно занимало столь же почётное место, как живопись и скульптура. Этим отчасти объясняется одно из значительнейших, общих для всех стран достижений декоративного искусства классицизма – стилистическое единство всех его отраслей с другими областями искусства. Особенно это выразилось в характере оформления интерьера, все компоненты которого представляли единый гармоничный ансамбль.

В центре внимания этой главы стоят вопросы единых закономерностей формообразования в архитектуре и камнерезных изделиях конца XVIII – первой

половины XIX века, позволяющие преодолеть традиционные границы в трактовке предмета исследования, существующие между искусствоведами и, к примеру, теоретиками архитектуры. На практике решение этих вопросов позволяло в классическом интерьере создавать целостную гармоничную предметно-пространственную среду, выполненную по единым формообразующим принципам.

Осмысление внутренней связи вазовой формы и архитектурного объекта ведет к пониманию «организованной целостности» произведения искусства, постижению процесса её создания и взаимодействия с окружающей средой [28].

В рассматриваемый период в течение полу столетия в России была создана мощная камнеобрабатывающая промышленность. В стране один за другим появляются три камнерезных центра: Петергофская гранильная фабрика (1725 г.) (ПГФ), Екатеринбургская (1751 г.) на Урале (ЕГФ) и Колыванская (1802 г.) на Алтае (КФ).

Петергофская шлифовальная «мельница», основанная первой по хронологии среди других фабрик, имела прямую связь с художественной школой Императорской Академии Художеств, с выдающимися проектировщиками и архитекторами, но, будучи оторванной от сырьевой базы, работала на привозном камне. Екатеринбургская, расположенная среди богатств Урала, вырастила целую плеяду опытных мастеров-камнерезов, знатоков камня. Колыванская шлифовальная фабрика в течение 150 лет создавала славу алтайскому камню и мастерам его обработки [62, с. 5]. Все эти предприятия подарили нашей стране много выдающихся произведений камнерезного искусства, составляющих национальную гордость и украшающих сейчас многие музеи Москвы и Санкт-Петербурга. Выявление роли непосредственных исполнителей художественных замыслов архитектора – мастеров, «художников камня» – позволяет не только выяснить особенности региональной культуры, но и определить вклад в общенациональное искусство камнерезной вазы.

Целостное изучение художественного образа изделия из камня предполагает исследование художественных особенностей вазы в тесной связи с её символической природой.

1.1. Общие закономерности классического формообразования в архитектуре и камнерезных изделиях конца XVIII – первой половины XIX века

Тема общих принципов построения архитектуры и предметов интерьера, выполненных, в частности, зодчими и представителями декоративно-прикладного искусства, давно интересовала искусствоведов и архитекторов. В 1930-е годы А. Э. Бринкман пытался установить общие принципы строения художественной формы в «изобразительных» и «неизобразительных» искусствах. Весь смысл исторического процесса сводился, согласно его взглядам, к развитию соотношений между объёмными и пространственными элементами искусства [16, с. 21]. В середине XX века немецкий теоретик архитектуры и промышленного искусства Г. Земпер ставил вопрос о принципиальном единстве и взаимосвязи архитектуры и прикладных искусств. Архитектор провел исследование исторических закономерностей формообразования искусства и разработал основы единой теории формообразования в технико-эстетической и художественной деятельности [65]. Глубинную связь между искусством, архитектурой и дизайном в книге «Философские проблемы творчества в искусстве и дизайне» Т. Ю. Быстрова видит в проявлении во всех видах творчества эстетического формообразования: «Искусство, дизайн, архитектура – сфера проявления эстетического», – пишет автор [23, с. 89]. Более сложная концепция, учитывающая специфику формообразования и историческую динамику предметно-функциональной структуры видов искусства, принадлежит В. Г. Власову [30]. Автор говорит об отсутствии четких границ между видами искусства и указывает на единый творческий метод, объединяющий все способы формообразования, присущие архитектуре, пластическим искусствам и дизайну. Его основой является всеобъемлющий принцип декоративности – органичной

связи каждого элемента композиции с окружающей средой: предмета с пространством, объема с декором, изображения с форматом, рельефа с цветом и фактурой. Качество декоративности не абсолютно, а относительно, – говорит автор, – оно возникает в отношениях – объема и пространства, фигуры и фона, тона и фактуры. Художник декоративного искусства с помощью «художественных тропов» показывает связь своего произведения с окружающей средой. В зависимости от идеи, ситуации, контекста, композиционных связей декор для него может быть выбран тектоничным, то есть подчеркивающим членения объема изделия, или прямо противоположным – атектоничным, имеющим пластичные формы [30, с. 25]. Так, форма сосуда может строиться подобно архитектурному сооружению. Язык архитектурного формообразования применим для возведения здания и создания предмета прикладного искусства, поэтому столь часты сравнения тектоники вазы и архитектурного ордера [30].

Категории тектоники и архитектоники, сложившиеся в истории архитектуры, имеют основополагающее значение и для других видов творческой деятельности, в частности декоративно-прикладного искусства и дизайна. Понятие «тектоника» (греч. *tektonike* – «строение») отображает особенности конструктивной основы формы: параметры, геометрические и физические свойства, работу несущих элементов, соотношение несущего и несомого, организацию конструкционных материалов [125, с. 2]. Архитектоника (греч. *architektonike* – «главное строение») проходит через всё классическое формообразование и обозначает «основной принцип построения, определяющий систему связей отдельных частей, элементов композиции» [29, с. 85]. Творческий метод классицистов, исторически сформировавшийся на основе традиций древнегреческой и древнеримской архитектуры, называют архитектурным. Архитектоника отражает художественную, композиционную целостность произведения искусства и является её эстетическим выражением. В. Г. Власов отмечает, что «тектоничным и архитектурным называют художественное

произведение, в котором ярко выражены формальные качества тектоники, подчеркнуты, акцентированы членения формы, её конструктивное начало» [29, с. 85]. В разных видах искусства это качество означает ясно воспринимаемую цельность формы, соподчиненность частей в произведении, отношение главного и второстепенного, целого и его деталей, функцию каждой части в системе целого.

Наиболее полное выражение названные качества получают в искусстве архитектуры, но проявляются и в других видах художественного творчества и проектной деятельности. Архитектонический или пластический способы формообразования, возведённые в разряд творческого метода, во многом определяют характер протекания творческого процесса, тип композиции и художественные особенности произведения искусства.

Архитектонический метод исторически сформировался на основе традиций древнегреческой архитектуры. Эллинам, обладавшим всесторонне развитым чувством красоты, удалось добиться гармоничного единства путём сочетания разных, но одинаково обоснованных частей в ремесленном изделии. Из глины они создавали «художественно расчленённый совершенный организм» сосуда, подчёркивая самостоятельность и индивидуальность отдельных его частей при всей их функциональной взаимосвязи подобно архитектурному сооружению [65, с. 132]. Б. Р. Виппер, анализируя греческую керамику, определял, что «греческая ваза – это предмет, конструкция» [27, с. 68]. Исключительность глины как первичного пластического материала определила стиль для всех последующих используемых материалов, в том числе и камня. Классицистические художественные формы русских камнерезных ваз и чаш повторяют формы античных керамических сосудов.

Общим является и то, что история архитектуры и декоративно-прикладного искусства представляет собой последовательное преобразование утилитарных конструкций в художественные образы. Согласно концепции Г. Земпера, вначале появляется утилитарная потребность, в результате чего человек создаёт простейшие конструкции, которые в процессе эволюции обретают эстетическую,

а затем и художественную ценность [65, с. 96]. Бифункциональная природа архитектуры и художественной вазы говорит о глубинном родстве их формообразования [72, с. 316–317]. Как важные и взаимосвязанные средства создания всесторонне совершенной, целостной и гармоничной среды обитания человека они выполняют утилитарную и художественную функции. «Все произведения искусства (в широком значении этого слова), – пишет В. Г. Власов – располагаются по оси "утилитарное – художественное"» [28]. Одной из утилитарных задач архитектуры является создание пространства, вмещающего людей и процессы человеческой жизнедеятельности. Итальянский архитектор Б. Дзеви утверждал, что «фасад и стены дома – лишь вместилище, ящик, сущность же – внутреннее пространство» [69, с. 69]. Так же, как и архитектура, форма сосуда стремится к созданию своего внутреннего пространства – вместилища, которое выполняет важную роль в хозяйственной деятельности человека. Его испокон веков использовали для хранения масла и вина, в нем покоился прах умерших, с его помощью совершали жертвоприношения.

Специфичный характер форм сосудов для хранения, выражающий пребывание вазы в покое без наклонов и переворачиваний для извлечения содержимого выражает идею постоянства и прочности. О постоянном покое говорят монументальные формы ваз даже сравнительно незначительных размеров, имеющие формы широко открытые, или вазы с крышками, выражающие мысль о том, что содержимое скрыто в них навечно. По высказыванию А. Б. Салтыкова, ваза есть «средство выражения различных оттенков идей покоя, прочности, величия, самоутвержденности, великолепия и соответствующих им чувств и настроений общественной среды» [139, с. 239]. Идея постоянства, покоя, прочности, заложенная в конструкции открытых чаш и ваз (в отличие от сосудов), практикой человеческого быта делает художественные изделия теснейшим образом связанными с архитектурными постройками, для которых ваза являлась декоративным украшением, средством организации пространства.

Новизна сосудов, их форм и декора естественно возникают из исторического своеобразия данной культуры. Огромное влияние оказывает художественный и технический уровень развития той или иной эпохи. «Всякое произведение искусства является результатом использования материала, который применяется при его изготовлении, а также влияния орудий труда и технологических процессов», – пишет Г. Земпер [65, с. 223–224]. *Переход от живописной пластики греческих керамических сосудов к идее устойчивости, грубой статике камня определил обращение греческих мастеров при создании камнерезных ваз к принципам архитектурного формообразования.* Камень заставил художника апеллировать к архитектурной логике, говорить на языке ордерных форм, характерных для большой архитектуры.

В эпоху античной классики наиболее полно проявилась тенденция художественного мышления, основанная на естественном стремлении к целостности, ясности, простоте, уравновешенности, логичности, которая не раз возрождалась в истории, несмотря на то, что «формы древнего искусства уже умерли и актуально более не существуют» [29, с. 281]. В Россию волна классицизма приходит из западной Европы и выкристаллизовывается как стилевое явление во второй половине XVIII – первой трети XIX века. Наступление классицизма находится в прямой связи с политическими, хозяйственными и культурными реформами, которые начались при Петре I и продолжались в период царствования Екатерины II, когда «архитектура становится частью государственных реформ» [60, с. 38]. Русский классицизм воплотил в себе новый, небывалый для России по размаху, национальному пафосу и идейной наполненности исторический этап расцвета русской светской культуры.

В архитектуроведении принята внутренняя периодизация российского классицизма: ранний период (1760–1770-е годы), так называемый «строгий» период (последние два десятилетия XVIII столетия), завершающий период в развитии стиля связан с первой третью XIX века [6, с. 181–183]. Самым ёмким для

архитектуры первой четверти XIX века является стиль ампир («стиль империи»), вмещающий в себя имперскую мощь архитектурных образов эпохи Александра I, и связь их с архитектурой наполеоновской империи. Историки архитектуры констатируют также «поздний», или «николаевский», классицизм – классицизм первой половины XIX века [124, с. 333] (1830-е – 1850-е годы, авт.). Ранний период был переходным от барокко к классицизму как таковому, название второго – строгий – вполне отражает его содержание: композиционная простота, главенствующая роль ордера и изысканность пропорций. В. Г. Лисовский подчёркивает такие характерные черты этого направления, как «чёткость и обобщённость форм, их ясная соподчинённость в составе симметричных композиций, определённости ритмов, преобладание "конструктивной", тектонически оправданной трактовки ордера и немногословие, лапидарность используемых декоративных средств» [88, с. 77]. Особое значение приобретает композиционная роль ордера, «он превращается в основное единство ритмической и масштабной организации пространства», ордер становится выразителем той рациональной логики, которой руководствовался в своём развитии классицизм как ведущий стиль эпохи Просвещения [88, там же]. Используя зарубежный опыт, русский классицизм в своём раннем этапе ориентировался прежде всего на архитектуру Франции, а поздний – Италии [68, с. 268–269]. Последнее проявилось в широком распространении композиционных приёмов Палладио [88, с. 82]. Ампир, сохраняя общую ориентировку классицизма конца XVIII века на образцы и формы классического искусства античности, коренным образом отличался от классицизма. Являясь выражением духа империи, ампир был жестким и торжественным, что соответствовало целям государственной важности и утверждало верховную власть императора Николая I. С приходом ампира искусство становится более масштабным и монументальным. В целом стиль ампир несет в себе известный схематизм, суровость и строгость, торжественность и помпезность, – так называемый «упадок», присущий каждому

яркому периоду в искусстве. К середине XIX века архитектура классицизма вошла в полосу кризиса и стала сменяться эклектикой.

Художественный стиль классицизма представляет собой воплощение идеи целостности, ясности, завершенности художественной формы. Концепция стиля заключалась в использовании в архитектуре античных систем формообразования, которые, однако, наполнялись новым содержанием. Эстетика простых античных форм и строгий ордер считались вершиной совершенства в строительном искусстве, образцом абсолютной и вечной красоты. Популяризации античных форм способствовали многочисленные альбомы, содержавшие изображения архитектурных памятников и декораций. Ориентация на разумное начало, на непреходящие образцы античности определила и нормативность требований эстетики классицизма, регламентацию художественных правил.

Ордер как тектоническая система, включившая в себя множество аспектов архитектурной науки, являлся важным феноменом, своеобразным «камертоном» для изучения искусства этого периода [75, с. 26]. Трудно переоценить всё значение ордерной архитектуры и резонанс, который она вызвала в творчестве зодчих разных эпох. Непререкаемый идеал, материализовавшийся в ордере как единый, вечный канон красоты, он неизменно оставался организующим началом архитектуры, основным «воплощением монизма художественной системы» [75, с. 29]. В эпоху классицизма архитектурный ордер был единственным универсальным каноном, образцом, средством гармонизации формы в области архитектуры и декоративно-прикладного искусства [108, с. 189].

Архитектурный ордер, созданный греческой культурой, заимствованный зодчеством Древнего Рима, затем Возрождения и европейской архитектурой последующих эпох (барокко и классицизмом), являлся исключительно гибкой системой, имел огромную силу выразительности и обладал поразительной универсальностью. «Фундаментальная суть ордера в его гибкости при формировании архитектурных образов, разнообразии художественных содержаний ордерных композиций», - пишет Е. К. Блинова [10, с. 64].

Отличающийся способностью применяться в самых различных стилях, видах искусства, он допускал самые разные сочетания, хорошо гармонировал с другими архитектурными деталями. Именно эти качества обеспечили устойчивость ордерных форм на протяжении многих веков и повсеместное их применение.

Отношение к ордеру как к системе единиц, допускающих различные комбинации, стало важным нововведением римского зодчества, которое расширило возможности его использования. На основе этой системы в архитектуре Римской Империи, пользуясь определёнными правилами, стало возможным создавать бесконечное множество комбинаций ордерных композиций. Свойством художественного языка римской архитектуры было освобождение ордера от жёсткой обусловленности конструкцией, что позволяло гибко решать и инженерно-конструктивные, и художественные задачи. «Закономерности формирования ордерных композиций и функционирования ордеров в архитектуре Римской империи подошли к законам естественного языка ближе, чем любые другие художественные системы зодчества», – отмечает А. В. Иконников [69, с. 136]. Поэтому в течение многих столетий подражали именно римской архитектуре, для зодчих Ренессанса она служила идеальным прообразом, затем ей следовали и ею руководствовались архитекторы барокко и классицизма. К наибольшей законченности система художественных средств архитектуры Возрождения была приведена Андреа Палладио.

Наравне с архитектурой, где тектонические свойства классицизма проявились наиболее полно, они имели большое значение и для всех остальных видов искусства. Камнерезные вазы, неизменные спутники архитектуры с античных времён, в эпоху классицизма проектировались на основе универсального языка зодчества – архитектурных ордерных пропорций, создающих впечатление упорядоченности и гармонии всех элементов изделия. Они вносили цельность и соподчинённость в организацию пространственных объёмов, устанавливали взаимосвязь между отдельными архитектурными

детальями и вазой. В классицизме камнерезное произведение, используя язык архитектурного формообразования, строится по законам ордерных форм. В связи с этим «архитектура» вазы воспринимается как сумма вполне законченных и достаточно самостоятельных архитектурно-строительных элементов, связанных системой выразительных обломов. По аналогии с ордерной системой, каждый «архитектурный блок» вазы имеет особый смысл. С помощью различного сочетания профилей (полочка, вал, полувал, выкружка, гусёк, каблучок, скоция) и изменения их размеров той или иной детали художественного произведения придавался своеобразный характер.

Однако при общих основах формообразования с архитектурой у камнерезной вазы имеются существенные *отличия*. Тектоническое формообразование вазы и ордера при использовании одного и того же языка имеет разное значение. Тектоника, основной принцип классического формообразования, образно выражает работу скрытых в материале и конструкции сил. Все предметы и детали классицистического декора как будто борются с весом: гирлянды провисают, медальоны подвешиваются, вазы получают устойчивость и ставятся на подножие. Сама форма изделий будто рождается из противодействия тяжести массы и крепости материала; подчёркиваются несомые и несущие части. Ордер как «иллюзорно-тектоническая система» [75, с. 25] иллюстрирует давление, которое оказывает антаблемент на колонну. *Тектонический строй камнерезной чаши, используя те же приёмы архитектурного формообразования, выражает абсолютно противоположную идею, идею устремлённости вверх и одновременного раскрытия, уподобляя вазу растущему цветку.* В результате чего несущая часть камнерезного изделия, являющаяся открытой пустотелой формой, может быть сравнима с «симой» – элементом карниза в виде желобка для стока воды (Рисунок 1).



Рисунок 1 – Тектоническое формообразование вазы и ордера

На единое формообразование классической камнерезной вазы и ордера обратили внимание В. Семёнов и Н. Тимофеев в 2003 году в книге «Екатеринбургская камнерезная и антиковая фабрика: 1805–1861» [140, с. 164–177], сосредоточив внимание, однако, на архитектурной терминологии описания изделий из камня. Используя определённый опыт этих исследователей, мы постарались проанализировать искусство архитектора И. И. Гальберга с точки зрения формальных, вневременных композиционных особенностей и выявить определённые универсальные архитектурные приёмы в его творчестве. Этот метод способен трансформировать весь комплекс историко-художественных исследований творчества архитектора из исторических материалов в практический инструмент, возможный для применения в период развития современного традиционного монументально-декоративного искусства и дизайна.

Наследие античности и Ренессанса, воспринятое с возможной точностью архитекторами-классицистами, было неисчерпаемым источником идей и

вдохновения. Формы монументальных каменных ваз имеют прообразы античных сосудов. Отталкиваясь от античных форм греческой и римской керамики, можно попытаться систематизировать созданные по проектам И. И. Гальберга русские камнерезные вазы XIX века, условно разделив их на две большие типологические группы.

I Вертикальные. Вазы с вытянутыми по вертикали пропорциями в античном мире служили, в основном, для хозяйственных целей (стамносы, амфоры, кратеры). По своему античному генотипу вертикальные камнерезные вазы делятся на:

- 1) амфоровидные – генотип – античная амфора. Один из самых распространённых сосудов в греческой керамике. Это сосуды овальной формы с двумя ручками и узким горлышком. Для них характерны довольно простые формы с резко сочленёнными частями. Небольшая шейка сосуда переходит в яйцевидное вместилище, сильно сужающееся к небольшой округлой ножке;
- 2) кратеровидные – вазы, получившие название «Медичи», как правило, с ручками, отогнутым вверх краем, расширенным опорным основанием;
- 3) вазы-цветники – вазы с широким раструбообразным горлом, использовались для цветочной рассады;
- 4) чаши-треножки – чаша на трёх подставках, украшенных орнаментом и рельефом. В Риме имели назначение светильников.

II Горизонтальные (чаши). Открытые чаши на высокой ножке, прототипом которых является форма античного килика. Монументальная форма открытой каменной чаши на высокой ножке часто использовалась в античном мире для декора фонтанов. По форме чаши монументальные изделия делятся на: круглые, овальные и квадратные.

Горизонтальные вазы получили наибольшую популярность в русском камнерезном искусстве. Связано это с тенденциями стиля классицизма, где одним из формальных признаков является преобладание горизонтали над вертикалью. Стремление к чёткой геометричности побудило обратиться к прямым линиям и углам, к простейшим криволинейным очертаниям, лаконичным, легко

воспринимаемым формам. Абсолютным новаторством во время ампира было появление квадратной чаши на высокой ножке.

1.2. Предпосылки и условия возникновения искусства камнерезной вазы в России

В России открытие новых месторождений поделочного камня и передовое по той поре техническое оснащение камнерезных фабрик послужило тому, что в конце XVIII – начале XIX веков сложились все условия для появления новой русской культуры художественной вазы, своеобразной и самостоятельной. Материалом для подобных изделий служил цветной поделочный камень: яшма, порфир, брекчия, малахит, родонит и др., добывавшийся на уральских и алтайских месторождениях. Камень как строительный материал для архитектурных сооружений и сосудов разного назначения применялся с давних времён и в разных странах. В Германии, Австрии, Чехии строили из песчаника, в Италии использовали мрамор, но *только России принадлежит открытие природной красочности поделочного камня с его живописностью и обилием цвета.*

Разнообразные художественные изделия из камня: торшеры, каминные, вазы и чаши – являлись излюбленными предметами убранства дворцовых зал в этот период. Ни один интерьер не обходился без украшения вазами [44, с. 314]. Их популярность, обусловленная модой на цветной камень, приводит к тому, что изделиям из камня начинают подражать фарфор и стекло.

В наибольшей степени специфика русского камнерезного искусства была определена и тем, что над проектами русских каменных форм работали известные архитекторы, прославившиеся архитектурными постройками в Москве и Санкт-Петербурге: К. И. Росси, Дж. Кваренги, А. Н. Воронихин, В. П. Стасов, К. Тон, А. И. Кракау. Но только один из них – И. И. Гальберг – на долгие годы связал свою профессиональную деятельность с камнерезным искусством. Почти все

выдающиеся памятники николаевского времени в этой сфере созданы по его проектам.

Новый художественный метод искусства классицизма, господствовавший в России во второй половине XVIII века, с его сложной символикой, основанной на знании мифологии и законов античного искусства, требовал от художника энциклопедической для того времени эрудиции, грамотности в области истории искусства, знания законов и принципов развития античного мастерства, виртуозного владения рисунком и технологией. «Создавать произведения нового стиля могли лишь хорошо обученные мастера, способные не только понять классическую культуру античности и Возрождения, но, главное, – возродить в собственных вещах дух высокого искусства прошлого», - пишет И. А. Пронина [127, с. 48].

Поскольку сама Академия художеств XIX века не ставила задачи подготовки прикладников, а взяла курс на развитие лишь «трех знатнейших искусств» – живописи, скульптуры и архитектуры, ни в середине столетия, ни впоследствии в стране не существовало института художников-декораторов, как это было, к примеру, во Франции. Исключительная роль архитектора в России укоренилась ещё и во многом потому, что архитектура, тесно связанная с декоративно-прикладным мастерством и монументально-декоративным искусством, развивались в одном русле с другими видами творчества, подчиняясь общим законам русского классицизма [127, с. 50]. Ведущее место архитектора, продумывавшего каждый проект начиная от композиционной идеи и кончая мельчайшими деталями убранства, не в последнюю очередь объяснялось ансамблевым подходом к его решению, который диктовал классицизм. «Непреходящая ценность декоративных изделий и сооружений, дошедших до нас от XVIII и первой трети XIX столетия, – говорит И. А. Пронина, – состоит в том, что все они – лишь часть органического единства, предполагающего естественное сосуществование декоративных изделий, произведений скульптуры, живописи,

графики в одном архитектурном пространстве, в одном художественном организме – ансамбле» [127, с. 184].

Середина XIX века характеризуется единством уровней профессионально-исполнительской школы и школы архитектурно-художественной. Исследователь уральского искусства Б. В. Павловский подчёркивал, что декоративно-прикладное искусство Урала «развивалось в тесном взаимодействии с профессиональным "учёным искусством"». И это единство позволяло создавать подлинные шедевры, исполненные в сложнейшей технике резьбы по камню. Путь камнерезного изделия от проекта до воплощения в камне был очень долг. Первостепенную роль играл замысел архитектора, но его умелое воплощение в материале определяло, в конечном счете, художественные достоинства произведения.

В рассматриваемый период ядро камнерезной промышленности составили камнеобрабатывающие предприятия в Санкт-Петербурге, Колыванская шлифовальная фабрика на Алтае и Екатеринбургская на Урале. Единственной мануфактурой, полностью специализирующейся на производстве художественных изделий, стала Екатеринбургская гранильная фабрика. Специализация фабрики определилась еще в конце XVIII века. Важный заказ на создание первых ваз из твердых пород камней камнерезы получили в сентябре 1782 года [3, с. 51]. Ранее на Урале изготавливались только мелкие предметы из твердых пород: шкатулки, пуговицы, табакерки и т. д. Высокую оценку деятельности фабрики даёт Л. Б. Алимова, указывая, что она являлась «уникальным предприятием, определившим характер развития русского камнерезного и гранильного искусства» [3, с. 47]. Екатеринбургская гранильная «мельница» была классическим образцом придворного предприятия, созданного самодержавием для удовлетворения своих потребностей в предметах роскоши, связанная с индивидуальностью спроса на предметы декоративно-прикладного искусства, единичным выпуском изделий чаще всего эксклюзивных и потому дорогостоящих. Самое большее количество проектов И. И. Гальберга было

реализовано в первой половине XIX века именно уральскими мастерами-камнерезами.

Камнерезное производство жестко контролировалось чиновниками Кабинета. Сохранилось множество предписаний Кабинета командиру гранильной фабрики о жесткой регламентации качества изделий и их соответствия чертежам, спущенным сверху. Контроль над качеством изделий обеспечивал точность их исполнения по проектам Двора и высокую художественную ценность. Сама организация этого контроля на Высочайшем уровне свидетельствует о том, что изделиям фабрики уделялось особое внимание, они должны были, в первую очередь, обслуживать потребности самодержавной власти, украшать и возвеличивать ее. Отсюда такое исключительное внимание к тому, что и каким образом делалось на Екатеринбургской фабрике [3, с. 48].

Несмотря на существовавшую строгую регламентацию за выполнением изделий, на Урале были собственные профессиональные художники камня, получившие специальное образование в Императорской Академии Художеств, как претворявшие в жизнь рисунки русских архитекторов, так и создававшие свои произведения. Это Я. В. Коковин, проектировавший очень смелые и необычные изделия; А. И. Лютин, признанный академиком медальерного художества; Ф. Пономарёв, использовавший украшения из позолоченной бронзы; мастер-самородок Г. Налимов, работы которого отличались безукоризненным техническим совершенством [140, с. 714–729].

В дело художественной обработки камня большой вклад внесен был Я. В. Коковиным, руководившим фабрикой с 1818 по 1835 годы. В его творчестве соединились практические навыки, приобретенные на фабрике, с глубоко усвоенными установками академической школы. Все изделия, сделанные под руководством Я. В. Коковина, несут на себе печать индивидуальных особенностей мастера. Я. В. Коковин считается создателем «надносных» или арматурных станков, позволяющих в 16 раз ускорять шлифовку камня, по сравнению с ручной его обработкой. Эти механизмы позволяли «обрабатывать из

огромных всякой тяжести крепких пород камней самые тонкие и мелкие порезки всякого рода, чего ни у египтян, ни у греков, ни у римлян и вообще как в древнем, так и новейших просвещенных государствах никогда делано не было» [171, с. 62]. По-видимому, с именем этого мастера связано применение технически сложной изобразительной резьбы на твердом камне, что нашло отражение в проектах И. И. Гальберга 1830-х годов камнерезных изделий с изобразительным декором. Искусство промышленного Урала рука об руку шло с творчеством уральских техников-механиков, многих народных самородков-изобретателей [117, с. 4].

Использование оригинальных приемов в работе с камнем отличает другого известного мастера-камнереза Г. Ф. Налимова. Под его руководством выполняются великолепные резные изделия из калканской яшмы по чертежам И. И. Гальберга: ваза формы «Медичи» 1846 года, яйцевидная ваза 1847 года и ваза-чаша 1851 года. Эти монументально-декоративные изделия объединяет не только общее решение орнаментальных узоров, но и сам принцип обработки камня. Он заключается в сопоставлении полированной поверхности плинтов, ножки и тулова чаш и шлифованных, напоминающих «бисквит», виноградных лоз и акантов. Бархатистая и матовая поверхность яшмового «бисквита» отличается особой теплотой, по-своему отражает и рассеивает свет, создавая впечатление весомости, ощутимой материальности. Идея, заложенная И. И. Гальбергом в рисунках, получила при выполнении произведения мастером-камнерезом свое совершенное выражение.

Уральские мастера освоили и уникальные технологии изготовления мозаичных изделий. Чисто уральским изобретением считается техника «русской мозаики», которая применялась при изготовлении больших по размеру ваз. Работа по подбору малахитовых пластинок и отделке была столь совершенна, что изделие казалось изготовленным из целого куска камня.

В 1843 году малахитчиками Екатеринбургской гранильной фабрики под руководством А. Лютина создается колоссальная малахитовая ваза формы «Медисис» по рисунку архитектора И. И. Гальберга. Строгие пропорции

монументального объема вазы сочетаются с замечательным подбором камня. Волны ленточного узора движутся по спирали, беспрепятственно переходя с широкой поверхности тулова на ножку изделия. «Малахитовый узор напоминает поляну, поросшую свежей изумрудной травой, по которой ветер гонит светлозеленые волны», – пишет Б. В. Павловский [117, с. 84].

1.3. Камнерезная ваза и её смысловые значения в декоративно-прикладном искусстве

В разные исторические эпохи утилитарная и художественная ценность предмета нередко зависела от вкусов и идеологий господствующих слоёв общества. «Произведения декоративно-прикладного искусства могли сочетать в себе социальные, культовые, магические знаки, указывающие на некую другую реальность, выходящую за пределы практического значения художественного предмета» [4, с. 4]. Л. Б. Алимова, исследуя декоративную роскошь русского царского двора, указывала на двойкость утилитарной функции предметов, которая могла быть реальной и иллюзионной. Во втором случае смысловое значение вещи оказывалось более глубоким, чем её практическое предназначение [4, там же].

В России камнерезные вазы, навсегда утратившие прикладную функцию своего античного прообраза, превратились в монументально-торжественные предметы роскоши эпохи классицизма. А вместе с тем изменились их размеры, пропорции, материал, декор, их общественное значение и употребление. Для величественных и монументальных камнерезных изделий, обслуживающих потребности самодержавной власти, украшающих и возвеличивающих ее, выбирались редкие, дорогостоящие поделочные камни. В начале XIX века поделочный камень в России обретает значение символа, подтверждающего статус владельца, демонстрирующего его богатство и могущество.

Феномен русской камнерезной вазы можно рассматривать как символическую передачу знаний, так же как и само декоративно-прикладное искусство можно понимать как символическую форму бытия человеческого

сознания. Для изображения таких общих идей, как величие, торжество, доблесть рисовальщику приходится прибегать к языку аллегорических фигур, атрибутов, эмблем. Архитектор и художник-прикладник выражает те же идеи, преобразая конструктивные формы в изобразительные [28]. В этом превращении и кроется смысл бифункциональности художественного образа в декоративно-прикладном искусстве и архитектуре, а также их общая символическая основа. Корни символического содержания сосуда или вазы нужно искать в глубине веков.

Образ каменной вазы, один из загадочных архетипических знаков, имел разную символику в мировой художественной культуре. На протяжении всей истории человечества ваза являлась постоянным спутником человека, связанным теснейшим образом с человеческим жилищем. Археологические раскопки, сопровождающиеся находками сосудов или их остатков, всегда указывали на присутствие человека. Сосуд, в котором готовили пищу, использовали для религиозных обрядов, являлся неизменной принадлежностью очага – священного места, души любой архитектурной постройки, атрибутом святилищ и обиталищ богов. Во все времена архитектура и каменная ваза содержали и содержат непреходящие смыслы, несут в себе знания, накопленные и генерированные человеком, и имеют единое знаково-символическое начало. *Символика сосуда и колонны восходят к единому корню – образу Мира, Древа, соединения Неба и Земли* [21, с. 120]. Символизм сосуда или амфоры во всех древнерелигиозных системах мира неразрывно связан с женским началом, тогда как столба или обелиска – с мужским [21, с. 128]. Чаши и кубки, амфоры и урны ассоциировались с маткой –местилищем зарождающейся жизни и в то же время проходом между двумя мирами: земным и небесным, откуда спускались, по представлению древних, души крикливых младенцев.

Отношение к колонне и вазе как к сугубо сакральным предметам постоянно звучит в эгейском и греческом искусстве. Колонну мы видим в центре мотива поклонения на «Львиных воротах» в Микенах, в миниатюрной росписи из Кносского дворца, в величественных постройках Афинского Акрополя [21, с. 99].

Заветными урнами, а не хуррито-ассирийскими крылатыми дисками солнца, к примеру, украсили фасады храмов древней Петры строители набатейского племени.

Ваза в виде чаши испокон веков обладала древним магическим значением. Истоки образа священной чаши восходят к религиозным и космогоническим представлениям народов древних культур. У древних народов вместилище сосуда обычно заполнялось священной водой – источником жизни. Так, в шумеро-семитской традиции сосуд или ваза – символ животворящей воды – был атрибутом Великой Богини Матери. В вавилонской культуре богиня Иштар изображалась с сосудом, прижатым к животу, и почиталась как целительница больных и покровительница знахарей. Для европейского земледельца основной была мысль о жизненно важной небесной воде – дожде, с которой связаны мировоззренческие идеи о могущественной силе, ведающей запасами воды на небе. Магические манипуляции с земной водой, которые должны были притянуть к земле воду небесную, были тоже женской прерогативой. Магические сосуды, служившие для заклинательных целей, повсеместно встречаются с ранних стадий Трипольской культуры эпохи энеолита. Хорошо известны фигурки женщин, вздымающие к небу священные чаши, и сосуды с рельефными изображениями двух пар груди, связанные с обрядами моления о воде [136, с. 184].

В эгейском, греческом искусствах ваза – предмет поклонения и священнодействия. Человек, ощущая сосуд как маленькое вместилище, в отличие от большого вместилища – дома или города, рано начал придавать сосуду антропоморфную (человекоподобную) форму. Ассоциативная связь вазы с человеком в культурах Древнего Мира иногда выражалась в персонификации его образа в виде этрусской канопы или лицевой урны. Лицевые урны славянских племён поморян (VI–II вв. до н. э.) схематично воспроизводят фигуру человека, в которой угадываются черты женщин, украшенных серьгами и ожерельями, или бородатых мужчин. [136, с. 272]. Как человека заполняет его духовный мир, так

содержанием канопы или урны являлась душа, а форма сосуда точно соответствовала своему наполнению.

В античности одним из основных содержимых керамических сосудов становится вино – кровь земли. В условиях средиземноморского мира оно было целительным напитком, предотвращающим многие болезни, и связывалось с культом бога Диониса. Потому в античной мифологии красное вино символизировало, с одной стороны, юность и вечную жизнь, а с другой – кровь и жертвоприношение. От магии древнего античного обряда «чистой трапезы» тянутся многочисленные нити связей к последующим эпохам, где эти идеи продолжают существовать и развиваться в легендах и мифах последующих поколений, на новой почве и в новых условиях зарождающегося христианства.

В христианской традиции священным сосудом, чашей, из которой Христос причащал апостолов во время Тайной Вечери, а затем в которую была собрана Его кровь, становится Святой Грааль, олицетворяющий источник высшей духовной силы и бессмертия.

В христианской церкви чаша является центральным предметом в обряде Причастия (потир). Из этого сосуда, символизирующего искупление грехов человечества Иисусом Христом, верующие причащаются во время таинства Евхаристии. Эмблематика чаши находит отражение в разных произведениях древнерусского искусства: «жертвенная чаша» троекратно вписана в композицию «Троицы» А. Рублёва, звучит доминантой в иконографии Тайной вечери, присутствует в Чудесном образе Пресвятой Богородицы «Неупиваемая Чаша».

В искусстве христианства архетип сосуда становится символом недостижимого и желанного венца трудов и исканий, будь то изобилие или вершина духовного пути. Чаша Грааля являет собой стремление к высшей сокровенной цели, к недоступному для человечества идеалу.

Владение таким предметом утверждало не только высокий социальный статус и положение в обществе её владельца, но и демонстрировало его величие, могущество. Сакральность, эксклюзивность уникальной вещи предполагали

наделение её высокохудожественными достоинствами. Предмет декоративно-прикладного искусства, ориентированный на элиту и постоянство, создавался из наиболее ценного материала, обеспечивающего ему как можно долгую сохранность [4, с. 24]. Камень был наиболее подходящим для этих целей природным материалом, прочным и обладающим высокими эстетическими качествами. Из редкого поделочного камня делали самые дорогие культовые вещи и сосуды. Редкость и недоступность каменного материала, художественная ценность вещи, созданной из него, сообщала предмету уникальность и универсальную ценность, превращая чашу в предмет роскоши. По словам С. С. Аверинцева, Грааль – это «мифологизированный прообраз средневековых реликвариев – драгоценных вместилищ для материализованной святыни, само благородство материала которых имело по ходячим представлениям целительную силу» [1, с. 317].

Редкий поделочный камень, из которого изготавливались священные чаши, впоследствии сам получает культовую окраску и служит для создания предметов роскоши, определяющей социальное положение владельца. Например, камень порфир, как и цвет пурпур, встречались довольно редко, оттого у римлян право на них принадлежало только императорам (для цезарей саркофаги делали из порфира). Апофеозом римского могущества и величия может служить огромная порфировая чаша (13 м в периметре) из «Золотого дома» императора Нерона, экспонирующаяся в центре залы Ротонда Ватиканского дворца.

Эта традиция была унаследована многими другими более поздними культурными направлениями: Византией, епископами христианской церкви, флорентийскими Медичи, а также Европой и Россией.

В России символика вазы начинает широко использоваться с петровской эпохи. Среди изображений, помещённых в книге «Избранные эмблемы и символы» («*Emblemata et Symbola selecta*»), изданной в Амстердаме в 1719 году по заказу Петра I и переизданной в России в 1719 и в 1788 годах, находилось изображение кувшина с цветами, символизирующего «богатство и умножение»

[13, с. 30]. Декоративные панно, изображавшие корзины или вазы с цветами, можно найти в плафонной и настенной живописи Петергофского Монплезира, Меншиковском и Летнем дворце Петра I, интерьерах Ораниенбаумского дворца и т. д. Данная эмблема своим содержанием служила прославлению хозяина дома и соответствовала возрожденческим настроениям современников Петра I, помыслы которых были направлены на покорение морских просторов, освоение земных богатств, на всё то, что способствовало бы процветанию Родины.

Сторонники классицистических взглядов считали, что к аллегориям необходимо прибегать для того, «чтоб изъяснять весьма чисто и вразумительно мысли наши, а не затмевать их так, чтоб оне казались одними загадками» [127, с. 65]. Вазы на античные темы, воспроизводящие в рельефе хоровод и игры амуров, гирлянды цветов с виноградными гроздьями, венки, античные орнаменты «ов» и «киматиев», «несомненно, символизировали праздник изобилия и радости, гармонии и красоты жизни» [127, там же]. Этот своеобразный художественный язык декорации являлся не просто прихотливой фантазией художника, а был общепринятым аллегорическим слогом, вскрывающим большую содержательность произведений классицизма. Для изделий русского классицизма характерно обращение к человеческому рассудку, логике. Чтобы насладиться величественной красотой прекрасных ваз, необходимо понять замысел автора этого произведения искусства [83, с. 55–56].

В период наполеоновских времен публичные символы власти, влияния и величия стали развиваться властителями наиболее масштабно. В учреждаемом Наполеоном новом стиле империи – ампире – вся художественная культура подчинялась общей задаче – возвеличиванию власти императора и его государства с ориентацией на древнеримский образец. В начале XIX века в разных странах поделочный камень обретает значение символа, подтверждающего статус владельца, демонстрирующего его силу и власть.

Престиж русского камня в масштабах Европы никогда ещё не был так высок, как в начале XIX века. Петергофская, Екатеринбургская и Колыванская

гранильные фабрики становятся уникальными придворными предприятиями по производству предметов роскоши и дорогостоящих архитектурных деталей. Инициатором создания фабрик являлся императорский двор, нуждавшийся в период становления империи в величественных и монументальных камнерезных изделиях, драгоценных камнях и изысканных дворцовых предметах интерьера. Произведения декоративно-прикладного искусства должны были, в первую очередь, обслуживать потребности самодержавной власти, украшать и возвеличивать ее.

Местный поделочный камень, считающийся в России национальным достоянием, в начале XIX века возводят до значения «культового», а созданные из каменного материала величественные вазы и чаши олицетворяют природное богатство страны. По словам историка-геммолога В. Б. Семёнова, в камнерезных изделиях «уральский цветной камень выступал символом национального богатства России, трудолюбия, таланта, мастерства её народа» [145, с. 76]. Выполняя исключительно декоративную функцию, превратившись в монументально-торжественные предметы роскоши эпохи классицизма, каменные изделия стали объектом репрезентативной культуры, подтверждающей высокое положение владельца в обществе, демонстрируя его мощь, влияние и богатство.

Глубинная архетипическая идея вазы, её таинственный и загадочный образ стал одним из главных предметов устного народного творчества уральского региона, места расположения Екатеринбургской камнерезной фабрики. Если для аристократии каменные вазы были предметом утверждения социального статуса, то для рабочих, трудящихся на фабрике и добыче камня, образ вазы нашёл другое выражение. Уральская культура сформировалась на христианской традиции, которая дала определённые представления о мире и человеке, отразившиеся в фольклоре и искусстве. Условия жизни на Урале и горнозаводская среда создали легенды и мифы о таинственных силах, ведающих недрами земли и помогающих человеку в зависимости от его нравственных качеств. Образы уральского мифотворчества нашли отражение в персонажах сказов П. П. Бажова, таких как

Данила Мастер, Медной горы Хозяйка, Великий Полоз и др. Исследователь региональной культуры И. Я. Мурзина справедливо пишет, что они отражают «тот реально существующий пласт сознания уральцев, в котором наряду с миром видимым всегда существует «тайный», где мастерство и знание ценятся наряду с чистотой сердца и помыслов» [106, с. 164].

В природно-исторических условиях Урала вследствие скрещивания народных, христианских и классических традиций архетип вазы выразился в образе величественной каменной чаши – гигантского цветка, который становится для уральцев символом недостижимой абсолютной красоты, а также богатства и патриотической гордости за своё отечество. В мощных каменных вазах видно не только технически совершенное мастерство формы, но и своеобразное отражение могучей русской природы, а также чувство гордости народа-художника, высоко ценящего неисчерпаемые богатства своей Родины.

Так, древнейшая идея «вместилища» священного сосуда в истории человечества, выступая в своём символическом качестве, изменялась от символа изобилия – женского начала – через хранителя тайного знания и высшей духовности Святого Грааля в символы могущества и власти, отражённые в русской декоративно-прикладной роскоши XIX века. Классически выверенные могучие чаши И. И. Гальберга, созданные мастерами русских камнерезных фабрик, скрывали в себе тайну вечной красоты, воплощённую в образе Каменного цветка, претворившего главную идею конструктивной основы чаши: мощное движение вверх и раскрытие.

Выводы

Таким образом, эстетические идеалы эпохи классицизма определили характер русского камнерезного искусства конца XVIII – первой половины XIX веков, основной чертой которого было заимствование из архитектуры языка архитектурного формообразования. Мы отметили, что в рассматриваемый период декоративное искусство создаётся в соответствии с архитектурными законами, близкими к законам архитектуры, и развивается в теснейшем контакте с

ней. Главный стилеобразующий элемент – ордер – является основным пластическим языком архитектуры и изделий из поделочного камня в России. Величественные камнерезные вазы первой половины XIX века, повторяя формы древнейших греческих сосудов, использовали законы пропорций, симметрии и гармонии, традиционные формы орнаментики те же, что и архитектура.

Следующая особенность отечественных камнерезных ваз была связана с применением местного камня и высоким уровнем как архитектурно-художественной школы, так и школы профессионально-исполнительской.

Одним из ведущих центров декоративно-прикладного искусства России была Екатеринбургская гранильная фабрика, которая являлась уникальным комплексным предприятием по производству предметов роскоши и дорогостоящих архитектурных деталей. Инициатором создания фабрики стало русское самодержавие, нуждавшееся в период становления империи в величественных и монументальных камнерезных изделиях, драгоценных камнях и изысканных дворцовых элементах.

В исследуемый период камнерезное производство жестко контролировалось чиновниками Кабинета, но творческая инициатива и глубокое знание мастерами-камнерезами свойств и возможностей камня делали шедеврами изделия, над которыми они трудились. Благодаря творческой изобретательской деятельности уральских мастеров Екатеринбургская гранильная фабрика по своей технической оснащенности в конце 40-х годов XIX века была одной из самых передовых в мире. Знаменательно, что необходимое оборудование для обработки камня создавалось и усовершенствовалось непосредственно на Урале. Реализовывая чужие проекты, от которых нельзя было отступать, мастера проявляли чудеса изобретательности, создавая уникальные станки и технологии. Высокий уровень русской архитектурно-художественной школы, развитие техники и профессионализм рабочих определили создание в России высокохудожественных камнерезных изделий в первой половине XIX века.

В эпоху классицизма, а затем ампира изделия из цветного камня всё более входят в сознание русских людей как символы богатства России, и её процветания. При Николае I этот процесс достигает своей кульминации. Камнерезная ваза обретает значение символа, выражая прогресс и подтверждая статус владельца, демонстрируя его положение в обществе и достаток. В горнозаводской рабочей среде Каменный цветок становится воплощением тайных сил, ведающих законами абсолютной красоты и проявляющихся в соответствии с талантом мастера и его нравственными качествами.

ГЛАВА II. ВЫРАЖЕНИЕ ПРИНЦИПОВ КЛАССИЦИЗМА В ТВОРЧЕСТВЕ АРХИТЕКТОРА И. И. ГАЛЬБЕРГА

Камнерезная ваза, предмет роскоши, выступает в контексте этого исследования как результат созидательной деятельности архитектора. Иван Иванович Гальберг явился создателем помпезного и парадного стиля камнерезной вазы николаевского времени. Но, несмотря на довольно обширную литературу по камнерезному искусству, творчество архитектора до сих пор систематически не изучалось. Представляется, что данная диссертация осветит не только особенности его творчества, но и станет, по существу, первой работой, в которой собрано графическое наследие проектов ваз И. И. Гальберга, известное на сегодняшний день.

Жизнь архитектора проходила в сложную и противоречивую эпоху николаевского классицизма, отразившегося на его биографии и монументально-декоративном творчестве. Однако сведения личного порядка очень немногочисленны, поэтому искусствоведческая реконструкция творческой биографии мастера необходима при изучении его искусства по теоретическим, историко-краеведческим и другим причинам. Реконструкция биографии позволит рассматривать личность И. И. Гальберга во взаимосвязи с историко-культурным контекстом эпохи. В свою очередь, это сделает возможным более глубоко проанализировать его творчество.

2.1. Искусствоведческая реконструкция биографии

И. И. Гальберга (1782–1863)

Искусствоведам хорошо известна книга В. Ф. Эвальда «Скульптор Самуил Иванович Гальберг в его заграничных письмах и записках 1818–1828 гг.», вышедшая в Санкт-Петербурге в 1884 г. и содержащая биографический материал,

касающийся младшего брата Ивана Ивановича. Из неё можно узнать самые общие сведения о жизни архитектора. Но до сих пор у исследователей не сложилось единого мнения, когда родился И. И. Гальберг. Н. М. Мавродина, А. А. Козлова, Н. М. Молева и Э. М. Белютин указывают годом рождения архитектора 1778, В. Б. Семёнов – 1779. Мы будем опираться на труд В. Ф. Эвальда как наиболее достоверные сведения о детских и юношеских годах жизни Ивана Ивановича. Владимир Фёдорович Эвальд (1823–1891) был директором Санкт-Петербургского первого реального училища и наблюдателем при педагогических курсах Академии Художеств, лично знал архитектора и приходился родственником Гальбергов по линии младшего брата Самуила Ивановича. Автор указывает точную дату рождения архитектора – 1782 г.

Иоанн-Рейнгольд Гальберг был выходцем из немцев, переселившихся в конце XVIII века в Прибалтику. Иваном Ивановичем его стали называть, вероятно, по традиции, связанной с трудностью произношения в России иностранных имен, так же как и К. Росси называли Карлом Ивановичем, хотя отец у него был Доминик. Родился Иван Иванович в многодетной шведской семье, отец его, Иоанн-Эрик Гальберг, был человек небогатый, «но для своего звания образованный, трудолюбивый и набожный» [148, с. 3]. Он занимался сельским хозяйством и управлял имениями разных помещиков в Эстлянской губернии. Кроме Иоанна, в семье было ещё два сына – Карл-Генрих (1785), Самуил-Фридрих (1787) и дочь Анна-Катарина (1788). Все три брата закончили Императорскую Академию Художеств. Старшие стали архитекторами, а младший, Самуил Иванович Гальберг, – известным скульптором [148, там же]. В 1790 г. Ивана определили в Академию Художеств в возрасте восьми лет, как допускали нормы академического устава начала XIX века. Там он занимался архитектурой под руководством известного зодчего, старшего профессора архитектуры, маститого классициста Михайлова II [64, с. 52].

Петербургская Академия Художеств в то время давала не только основательную профессиональную художественную подготовку, но хорошее общее образование. После переезда в Петербург Гальберги не знали ни одного русского слова, но после окончания курса «они не только вполне овладели

русской речью, но стали, по образу мысли и чувствам, совершенно русскими». Следы немецкого влияния у них сохранились в любви к порядку, что составляло отличительную черту всех четверых, – пишет В. Ф. Эвальд [148, с. 4].

В Академии утверждались профессионализм и высокое представление о патриотической и нравственной миссии художника о «служении истине, добру и красоте». Поэтому не удивительно, что в среде художников Петербургской Академии на рубеже веков возникает один из первых в стране тайных кружков, занимавшийся вопросами «устройства внутреннего бытия России». В него входили многие воспитанники Академии: А. Х. Востоков, А. И. Ермолаев, И. А. Иванов, И. И. Терещенев, Ф. Ф. Репнин, архитекторы В. П. Осипов и И. И. Гальберг [105, с. 9]. Движимые потребностью усовершенствования общественного устройства на основе справедливости, И. И. Гальберг и ближайший его друг А. Х. Востоков позднее вступают в Вольное общество любителей словесности, наук и художеств, созданное при непосредственном участии Радищевцев и отразившее в своей первичной программе их взгляды и установки. Общество активно участвовало в организации первых русских археологических экспедиций, в этой среде возникла идея создания памятника Минину и Пожарскому в Москве. Влияние его на художественную жизнь страны было очень существенным в смысле утверждения новых принципов в искусстве, интереса к национальной истории и ее героям, гражданским и героическим темам [105, с. 11].

Филолог Александр Христофорович Востоков, товарищ И. И. Гальберга по Академии с 1807 года, был его ближайшим единомышленником и давним другом семьи. Тесная дружба и родственные узы (впоследствии он женился на Анне Ивановне Гальберг) объединяла их долгие годы. Семья Гальбергов и Востоков длительное время жили вместе, хозяйство вела сестра Анна. В 1821 году Иван Иванович женится на Марье Егоровне Помо, дочери известного в то время в Петербурге серебряных и бронзовых дел мастера.

Всю жизнь братьев связывали искренние тёплые дружеские отношения и общий интерес к искусству. Самуил Иванович в своих письмах к брату из Италии шлёт нежные поцелуи маленькому сыну Ивана Ивановича Карлу, ищет для Ивана

Ивановича заказанные книги по архитектуре, советуется по поводу сюжета своего произведения [148, с. 131].

Замечательно точную характеристику личных качеств семьи Гальбергов даёт В. Ф. Эвальд. Он пишет, что «это была чрезвычайно дружная семья образованных, честных и трудолюбивых людей, тесно связанных чувствами родственной привязанности и глубокого взаимного уважения» [148, с. 4–5]. К их кругу принадлежали: известный в то время археолог Г. И. Спасский, скульптор В. И. Демут-Малиновский, живописец И. А. Иванов, архитектор Егор Диметр и некоторые из профессоров – преподавателей Академии Художеств, в том числе И. П. Мартос и Ф. Ф. Щедрин.

По окончании курса в 1800 году И. И. Гальберг по повелению Императора Павла I был назначен помощником к одному из крупнейших архитекторов русского классицизма конца XVIII века – Дж. Кваренги, в мастерской которого он проработал 17 лет, вплоть до самой смерти учителя. В 1805 году он участвовал в совместной с Кваренги работе по переделке интерьеров в здании Малого Эрмитажа.

Совместная работа с Дж. Кваренги была для И. И. Гальберга первым практическим опытом в постижении гармонизации пластических форм. Эта школа не прошла даром, так как в творческую мастерскую К. И. Росси архитектор попал уже профессионально сложившимся художником.

К. И. Росси и Ивана Ивановича Гальберга долгие годы объединяло плодотворное и успешное сотрудничество. И. И. Гальберг был одним из ведущих архитекторов, состоящим, наравне с Н. Ткачёвым и Ф. Руска, в основном ядре рабочего коллектива К. И. Росси [24, с. 37]. В обязанности помощников входило совместное проектирование с главным архитектором (преимущество мелких объектов), составление смет и рабочих чертежей, а также наблюдение за некоторыми сооружениями «под главным надзором Росси» [154, с. 36–37]. Остальные сотрудники специально приглашались на определенные строительные работы и были связаны с комиссией лишь до их окончания.

Для того чтобы полнее оценить степень влияния К. И. Росси на своих подчинённых, необходимо обратить внимание на работу его творческого

коллектива. Этот коллектив долго и тщательно подбирался (К. Росси состоял главным архитектором Строительной комиссии при Кабинете Е. И. В.). Зодчий видел, что высоких результатов можно достичь только сплочённой работой, и понимал, какое огромное воспитательное значение имеет сотрудничество талантливых, увлечённых одним делом художников, впитавших в себя его художественные идеи. За время активной деятельности К. И. Росси «с 1809 по 1832 гг. под его руководством работало свыше 40 архитекторов, не считая ведущих» [179, с. 68]. Творческие замыслы различных художников он связывал общим, чётко определяемым идеологическим или формальным заданием. Все рисунки внешнего и внутреннего убранства (мебели, бронзы, дверных ручек, кронштейнов и т. д.) предварительно набрасывались самим мастером. Все договоры со специалистами имели неизменное условие: выполнение «по собственным рисункам главного архитектора» или «по данным от главного архитектора образцам» [154, с. 38]. Принимал работу обычно сам Карл Иванович. Жёсткое руководство архитектора, а также его исключительный талант, неоспоримый авторитет оставили глубокий след в творческой биографии И. И. Гальберга. Влияние яркого дарования К. И. Росси Иван Иванович испытывал всю свою жизнь.

Профессиональные качества И. И. Гальберга высоко ценились главным архитектором. Об этом говорят многочисленные работы, которые К. И. Росси поручал ему в разное время. С 1819 по 1825 годы И. Гальберг работает в команде на строительстве Михайловского дворца, позднее принимает участие в оформлении Дворцовой площади [24, с. 90]. Вместе с К. И. Росси в 1828 году И. И. Гальберг оформляет убранство траурных зал в связи со смертью Александра I, его жены Елизаветы Алексеевны и матери Марии Федоровны.

После внезапной смерти в 1830 году В. Глинки, первого помощника К. И. Росси, он счел необходимым «должность главного архитектора по строению корпусов поручить одному архитектору Гальбергу», который впоследствии был назначен ответственным лицом за всю работу по строительству корпусов на Театральной улице (ул. Росси) [24, с. 75]. В 1836 году он входит, по просьбе главного архитектора, в специальную комиссию для обследования здания

Александровского театра, в цоколе которого тогда обнаружились трещины. Под руководством главного архитектора И. И. Гальберга много занимался отделкой интерьеров, что, вероятно, и сказалось на дальнейшем применении его творческих сил в области монументально-декоративного искусства. Так, отделка интерьеров административного корпуса по восточной стороне Театральной улицы (дом 2–2) принадлежала полностью И. И. Гальбергу, а противоположного ему корпуса на той же улице – И. Шарлеманю. «Высокое качество сохранившегося оформления ряда парадных залов и лестниц характеризует этих мало известных ранее архитекторов как крупных мастеров», – пишет М. З. Тарановская [154, с. 146].

С 1817 года, в возрасте тридцати пяти лет, И. И. Гальберг становится архитектором Кабинета Его Императорского Величества. С этого периода начинается его деятельность в области камнерезного искусства – составление проектов для каменных ваз, чаш, канделябров и т. д. Возможно, этому содействовал его учитель, К. И. Росси, состоящий архитектором Кабинета с 1806 года.

За 30 лет активной деятельности в Кабинете Е. И. В. И. И. Гальбергом было создано свыше 200 проектов для камнерезных ваз, торшеров, малых кабинетных форм, которые за небольшим исключением нашли реальное воплощение ещё при жизни архитектора. Самые выдающиеся камнерезные произведения николаевского времени, экспонирующиеся сейчас в Эрмитаже, сделаны по его проектам: в 1828 году – овальная чаша с виноградной лозой и ваза «Медичи» из калканской яшмы (ЕГФ); в 1836 году – квадратная лазуритовая и чаша из таганайского авантюрина (ЕГФ); в 1846 году – ваза-амфора и чаша из коргонского порфира (КФ), и наконец, по проектам 1837 и 1839 годов величественные кратера – «Медичи» из лазурита и малахита (ЕГФ). Можно с уверенностью сказать, что И. И. Гальберг явился выразителем новой русской культуры художественной камнерезной вазы первой половины XIX века, отличающейся силой архитектурных образов, содержание которых хорошо передают соотносимые с классицизмом понятия «простота», «торжественность», «покой», «величие». Таков вклад архитектора в отечественное наследие монументально-декоративного искусства.

Обязанности художника «Кабинета» Иван Иванович совмещает с работой архитектора почти до конца своих дней, хотя ярких самостоятельных построек он после себя не оставил. Исследователи относят к его творчеству здание Штаба Корпуса военных поселений в Санкт-Петербурге на перекрёстке улиц Кирочной, 2 и Литейного пр., 18, которое перестраивалось И. И. Гальбергом в 1836–1838 годах, и, предположительно, комплекс жилых домов Тарасовых на 1-й Красноармейской ул., д. 3-5, построенных архитектором в 1843 году [128, с. 520]. К 1837–1838 годам относится строительство здания Главного казначейства на территории Петропавловской крепости.

В 1840 году архитектору, Надворному Советнику И. И. Гальбергу «по известным дарованиям и познаниям в архитектуре, а также по весьма многим работам определённого в помощь профессорам архитектурного класса» Советом Академии Художеств было присвоено звание академика архитектуры [121, с. 400]. С 1842 года он состоит в должности профессора архитектуры первой степени, преподаёт «строительное художество» в Академии, в Институте инженеров путей сообщения. Десять лет И. И. Гальберг вёл архитектурное проектирование в Строительном училище, преобразованном позднее в Институт гражданских инженеров – очень сильной архитектурной школе, отличающейся вниманием к конструктивно-техническим проблемам [64, с. 52].

На основе документальных данных в целом создаётся образ человека умного, образованного и честного, невероятно работоспособного и безгранично преданного своему делу. Немецкая хватка проявилась не только в завидном трудолюбии, но и в оперативности. В. Б. Семёнов указывает на то, что И. И. Гальберг, быстро реагируя на запросы двора, неоднократно выручал Екатеринбургскую фабрику из затруднительных ситуаций, обеспечивая ей работу на несколько лет вперёд [140, с. 710].

И. И. Гальберг прожил длинную и плодотворную жизнь. На его глазах произошла смена трёх глав царствующего дома: он был свидетелем убийства Павла I и дворцового переворота, служил при Александре I, затем при Николае I и Александре II. Архитектор стал очевидцем героической победы в Великой Отечественной войне 1812 г., всенародного подъёма, с одной стороны, и

реакционной политики царского правительства – с другой. При нём произошло первое революционное выступление против самодержавия – восстание декабристов, его поражение и становление николаевской тирании.

Человек свободных взглядов, он был знаком со многими прогрессивными деятелями русской культуры и искусства этой эпохи. Однако его положение придворного архитектора заставляло его находиться в жёстких рамках, предназначенных для чиновника николаевского времени. Подобно другим служащим, архитектор назывался «чиновником» и стоял на определённой ступени бюрократической лестницы. При поступлении на государственную службу он должен был дать подписку в том, что не будет принадлежать ни к каким обществам, а если принадлежал, то отказывается от него.

Высокое звание и обширная деятельность в подготовке профессиональных кадров ставит И. И. Гальберга на высокий пьедестал профессионального мастерства на педагогическом поприще. А необычайная широта интересов и тесная связь И. И. Гальберга с передовыми течениями русской общественной жизни характеризует архитектора как человека прогрессивно мыслящего, идущего в ногу со временем.

Иван Иванович Гальберг умер 1 января 1863 года в возрасте 80 лет и похоронен в Петербурге на лютеранском Волковском кладбище [148, с. 3].

2.2. Графическое наследие И. И. Гальберга как результат работы над камнерезной вазой

Графическое наследие И. И. Гальберга содержит богатый материал для изучения развития монументально-декоративного искусства и, кроме того, имеет самостоятельное художественное значение.

Большинство дошедших до нас чертежей и рисунков архитектора в основном хранится в настоящее время в четырёх собраниях: Государственном архиве Свердловской области г. Екатеринбурга; отделе западноевропейского искусства Государственного Эрмитажа; Государственном архиве Алтайского края и в Российском государственном историческом архиве г. Санкт-Петербурга.

Многие уже опубликованы в различной литературе по камнерезному искусству (Б. В. Павловский [118], В. Б. Семёнов [140, 143, 144, 147], А. А. Козлова [79, 81], С. М. Буданов [19], А. Н. Воронихина [35], Е. М. Ефимова [62], Н. М. Мавродина [92, 93, 96] и др.).

Архивные документы наглядно показывают, как многогранно творческое наследие И. И. Гальберга. Он разрабатывает проекты яйцевидных ваз и плоских открытых чаш, делает эскизы для торшеров, мебели и настольных декоративных украшений. В основном, чертежи охватывают период 1820–1850-е годы.

Настоящее исследование уделяет внимание далеко не всем работам архитектора, отобраны лишь проекты ваз, предназначенные для украшения интерьеров дворцовых зданий и садово-парковых ландшафтов, принадлежащие И. И. Гальбергу. При этом отборе мы основывались в первую очередь на подписях самого архитектора. Для чертежей без подобных отметок мы исходили из косвенных исторических и биографических указаний, а также, конечно, из самого характера графического искусства И. И. Гальберга.

При атрибуции камнерезных изделий возникает серьёзная проблема авторства. В настоящее время нередко трудно определить, кому принадлежит тот или иной проект, если на нём нет подписи автора. Рисунки классицистов: И. И. Гальберга, К. И. Росси, Дж. Кваренги – имеют много общего, что характерно для академической школы. Кроме того, один и тот же проект фигурировал в нескольких чертежах, имеющих разные подписи и время исполнения. Так, с оригинального авторского проекта выполнялась кабинетская копия, мастерами фабрики создавались фабричный чертёж и фабричная копия проекта, сопровождающая готовую вещь к месту её следования. В связи с этим было много ошибок в определении авторства проекта и атрибуции каменных изделий. Ошибки были связаны и с высоким положением И. И. Гальберга, который, будучи главным архитектором по «искусственной части», визировал чертежи других архитекторов, копировал их и ставил свою подпись. Так, проект чаши из зелёно-волнистой ревнёвской яшмы 1824 года долгое время считался проектом И. И. Гальберга, пока Р. Д. Люлина не обнаружила в архиве

скопированный архитектором проект с подписью профессора А. И. Мельникова [93, с. 344].

В результате появилась необходимость систематизировать обширный графический материал архитектора, многие из них впервые были введены в научный оборот и представлены в прилагаемом к диссертационному исследованию каталоге (Приложение I). Перечень проектов ваз И. И. Гальберга имеет указания не только на архивные, но и литературные источники, где исследователями обозначается авторство того или иного проекта (это имеет большое значение в том случае, если в архивных делах данный рисунок нами не обнаружен). Предлагаемая атрибуция некоторых графических работ архитектора, построена на стилистической близости и композиционном подобию.

По чертежам И. И. Гальберга камнерезные фабрики работали над камнем до конца 1860-х. После утверждения чиновниками Кабинета Е. И. В. они в отдельные годы поступали на производство достаточно большими комплектами. На Екатеринбургской фабрике такие были зафиксированы в 1823, 1826, 1836, 1839, 1842, 1849 годах, иногда приходили и отдельные листы. Например, некоторые ранние рисунки с подписью И. И. Гальберга, хранящиеся в РГИА и ГАСО, датированы 1823 и 1826 годами. Авторские проекты изделий из малахита и яшмы, а также авторские копии позволяют судить о графической манере архитектора.

Проекты выполнены тушью и акварелью, хорошо скомпонованы на листе и до мелочей проработаны воробьиным пером. Графические листы проектов И. И. Гальберга характеризуются тончайшей линейной графикой и богатой полихромией: активный (часто сдержанный и благородный в сочетаниях) цвет хорошо передает в акварели блеск золота, породу камня, намечая прожилки, пятна или ленточный узор, игру рефлексов и теней. Здесь нет «эскизности» и использования рваных линий и контуров, как у А. Н. Воронихина, чертежи ампирических мастеров отличаются выверенной пластикой и законченностью. Как истинный классицист, И. И. Гальберг виртуозно владеет художественным

мастерством, для которого блестящая графика подачи проекта является законом: красивый план – залог хорошей архитектуры.

Нужно отметить особенность наложения И. И. Гальбергом прозрачных теней с правой стороны изделия. Этот прием прослеживается в более или менее качественных копиях его проектов фабричных художников в течение всей второй трети XIX века. Видимо, И. И. Гальберг, раз и навсегда выработав свой стиль исполнения проектов, на протяжении всей жизни следовал ему. Его графический почерк характерен для представителей стиля ампир и очень близок графике К. Росси. «Рука превосходного рисовальщика (И. Гальберга) явно присутствует в лучших графических листах Росси по Елагину дворцу», – отмечает В. К. Шуйский [176, с. 120].

Графика чертежей И. И. Гальберга как архитектора безупречна. Тем не менее, его рука и глаз были рукой и глазом художника. В Государственном Эрмитаже нами найдены три листа архитектурных увражей (предположительно И. И. Гальберга), выполненные пером и бистром (Приложение II, рисунок 3). Наброски фриза, гробницы и каменного обрамления колодца выполнены артистично, в непринуждённой свободной манере, с тонкой прозрачной заливкой одним цветом, что, несомненно, выдаёт лёгкую уверенную руку большого мастера-графика, а другая работа из Русского музея – незаурядного акварелиста.

В Русском музее хранится акварельный рисунок архитектора, датированный 1816 годом. Это виртуозно выполненный пейзаж с античным храмом дорического ордера, в духе лучших образцов пейзажной живописи классицизма. Он тщательно скомпонован, мощные вертикали и горизонтالي уравнивают друг друга, а чередование света и тени помогает взгляду зрителя двигаться вдоль и вглубь композиции. Колорит, построенный на искусном сочетании оттенков зеленого, синего и коричневого, создает ощущение прозрачности атмосферы, фигурки людей и животных на первом плане кажутся почти случайными в этом величественном окружении [ГРМ, рисунок И. И. Гальберга (1778–1863) «Пейзаж с античным храмом», Р 45345].

Высокое художественное мастерство было обязательно для классициста, в числе архитекторов известно немало превосходных художников. Рисунки пером и акварелью с натуры или в виде архитектурных фантазий были совсем не редкостью среди архитекторов [8, с. 33]. В популярном жанре руинированного пейзажа создают серии выразительных и живописных зарисовок окрестностей Петербурга Дж. Кваренги, К. Росси, великолепным портретистом был А. П. Брюллов. Следуя веяниям тогдашней моды, И. И. Гальберг написал этот великолепный, полный чувства и гармонии пейзаж.

Подлинные графические материалы архитектора дают возможность изучить особенности его творческого метода в камнерезном искусстве, что в конечном итоге позволит атрибутировать ряд проектов, оставшихся анонимными.

2.3. Монументально-декоративное творчество архитектора

И. И. Гальберга

Оценка творческой деятельности И. И. Гальберга, встречающаяся в литературе, весьма неоднозначна: от «главного художника» камня, характеризующегося «смелостью и безоглядностью в работе с камнем» [140, с. 707] до «неровного и противоречивого в своём творчестве, прибегающего к мотивам барокко, чреватым эклектикой», «не отличающегося большой принципиальностью и последовательностью» мастера [79, с. 61, 65].

И. А. Пронина обличает И. И. Гальберга в «холодности и сухой стилизации орнаментальных мотивов», отмечает «безжизненность, антиэстетичность» его произведений [127, с. 161]. Отдельные исследователи указывают на его подражательность, откровенные заимствования и использование проектов других архитекторов [93, с. 13]. Но попробуем рассмотреть работы архитектора с ракурса той исторической эпохи, в которой творил мастер.

Архитектор жил в сложное и противоречивое время – пограничное между двумя большими архитектурными эпохами – классицизмом и эклектикой. В историю камнерезного искусства И. И. Гальберг входит как мастер русского ампира и «николаевского классицизма». До конца дней архитектор оставался

верен классическим принципам в своём творчестве, хотя время, в которое он работал, имело в целом уже эклектическую направленность. Ампирист по воспитанию и убеждениям, И. И. Гальберг не брал оригинальностью идей и не был изобретателем каких-то новых декоративных приемов. Архитектор работает в жёстких рамках этого стиля, в соответствии с регламентированностью и нормативностью его языка. Замысел художника и разработка формы, несущей образ, соответствуют принятым правилам классицизма, укладываются в перечень утверждённых стилем эталонов. Но внутри чётко построенного каркаса стилевой системы оставалась, однако, и некоторая степень свободы для выражения авторской, индивидуальной позиции прочтения античных основ классицизма. Суть метода И. И. Гальберга как архитектора-классициста, работающего по образцу, состоит в коррекции, частичном преобразовании исходного античного образца в соответствии с запросами заказчика. Благодаря имеющемуся канону мастер не тратит времени на поиски новой схемы вазы и разработку элементов её декора, а, видоизменяя размеры, форму, прорисовку деталей, создаёт, в конце концов, уникальное в своей законченности произведение [124, с. 348]. В художественной переработке «чужих» проектов ваз И. И. Гальбергом скрыта тайна подлинного искусства архитектора-классициста. Несмотря на то, что за основу взят конкретный проект, в результате творческой трансформации образца появляется новое художественное самостоятельное произведение. Работа мастера в этом случае сравнима с трудом режиссёра, наполняющего авторский текст новым смыслом, или композитора, дающего личностную окраску чужой мелодии [69, там же].

Метод заимствования и переработки предложенных вариантов сложился еще во второй половине XVIII века, когда появились первые альбомы в помощь прикладникам и ремесленникам. Примеры заимствования исследователи отмечают у А. Н. Воронихина в проектировании мебельных форм, «который не только использовал выразительные бронзовые детали французского происхождения, ... но заимствовал и предлагал к исполнению разнообразные проекты предметов внутреннего убранства из современных французских

изданий» [8, с. 65]. К типам и стилистике мебели, разработанным знаменитыми французскими архитекторами Ш. Персье и П. Фонтена не раз прибегал и К. И. Росси, нисколько не скрывая влияние декоративного стиля знаменитых французских архитекторов на своё творчество [179, с. 87]. Обращение к модным образцам было нормой в рамках эпохи и нисколько не умаляло роли автора, а, напротив, свидетельствовало о его профессиональной грамотности. [179, с. 56]. Как писал И. Э. Грабарь, «в те времена, не стесняясь, брали удачные мысли друг у друга, один их уродовал, другой совершенствовал, третий учился у уродующего, как не следует делать, а у совершенствующего, как надо брать чужое, и так незаметно пополнялась сокровищница форм, без излишнего бахвальства и вредного брюзжания» [44, с. 314]. Так как проблемы авторства в нашем понимании в те годы не существовало, архитектор достаточно свободно использовал в своей работе не только формы заграничных художников, но и проекты современников, перерабатывая их в необходимом ключе. *Поэтому с точки зрения времени, в котором жил автор, обвинение архитектора в заимствованиях, переработке чужих проектов, подражании и несамостоятельности в камнерезном творчестве является несостоятельным.* Нужно учесть и тот факт, что И. И. Гальберг был придворным архитектором Кабинета Е. И. В., где полновластным хозяином был сам государь, и его резолюция для отправки изделия в производство являлась определяющей. Должность придворного архитектора заставляла мастера находиться в жёстких рамках, предназначенных для чиновника николаевского времени, неукоснительно подчиняющегося императору. Нередко И. И. Гальбергу поручалось составить проект по абрисам готового изделия или использовать созданные другими авторами чертежи. К примеру, при остановке Екатеринбургской фабрики в 1843 году за неимением рисунков Кабинетом Е. И. В. на имя Министра Императорского двора были отправлены восемь листов ранее разработанных проектов «по коим с некоторою отменой на них поручено было архитектору

И. И. Гальбергу составить вновь рисунки» [140, с. 710]. Известны проекты И. И. Гальберга, для создания которых он использовал рисунки К. И. Росси.

Классицизм с набором определённых формальных признаков во многом определял специфику композиции и формообразования предмета декоративно-прикладного искусства. Органическим единством, целостностью, совершенством, гармонией – всем, что включает в себя термин архитектурность, обладают произведения И. И. Гальберга. В искусстве классицизма архитектурный метод предполагает ясное подразделение целого на части и одновременно их соподчинение. Это качество проявляется в зодчестве и каменных формах очень сильно. По аналогии с ордерной системой, соподчинение деталей архитектурной композиции находит выражение в делении вазы на три части (пьедестал, ножка, тулово), что разделяет элементы изделия на несомые и несущие и определяет направление нарастания сложности снизу вверх (Рисунок 2).

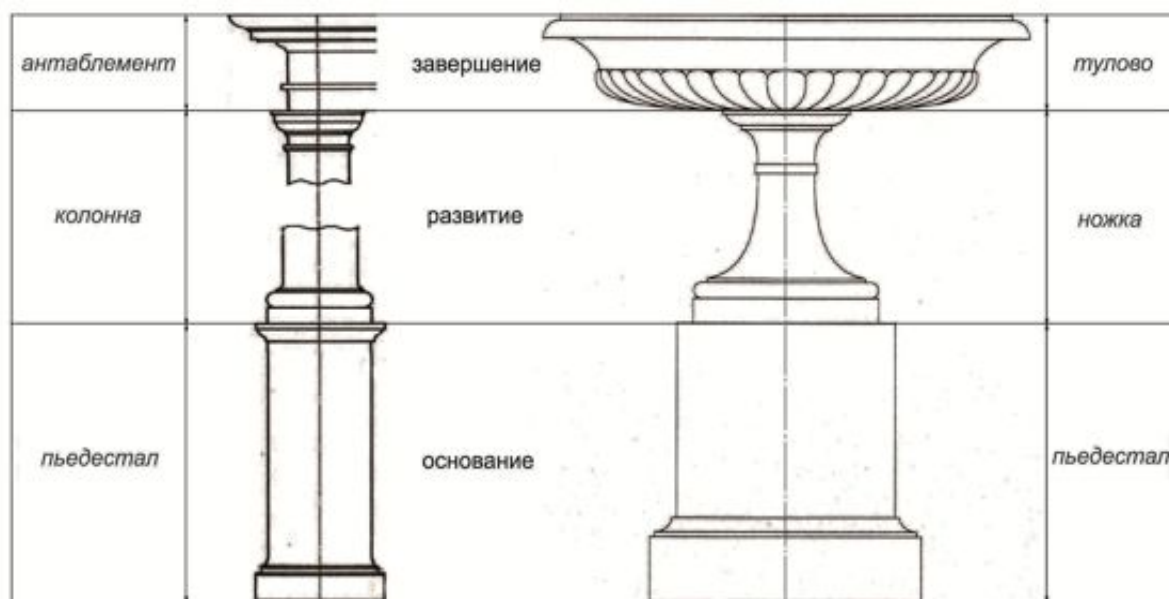


Рисунок 2 – Построение чаши по аналогии с архитектурным ордерам

В соответствии с законом трёхчастности – одним из основных правил архитектурной классической композиции – каждый «архитектурный блок» вазы можно разложить на три конструктивные составляющие: основание, развитие и завершение (Рисунок 3).

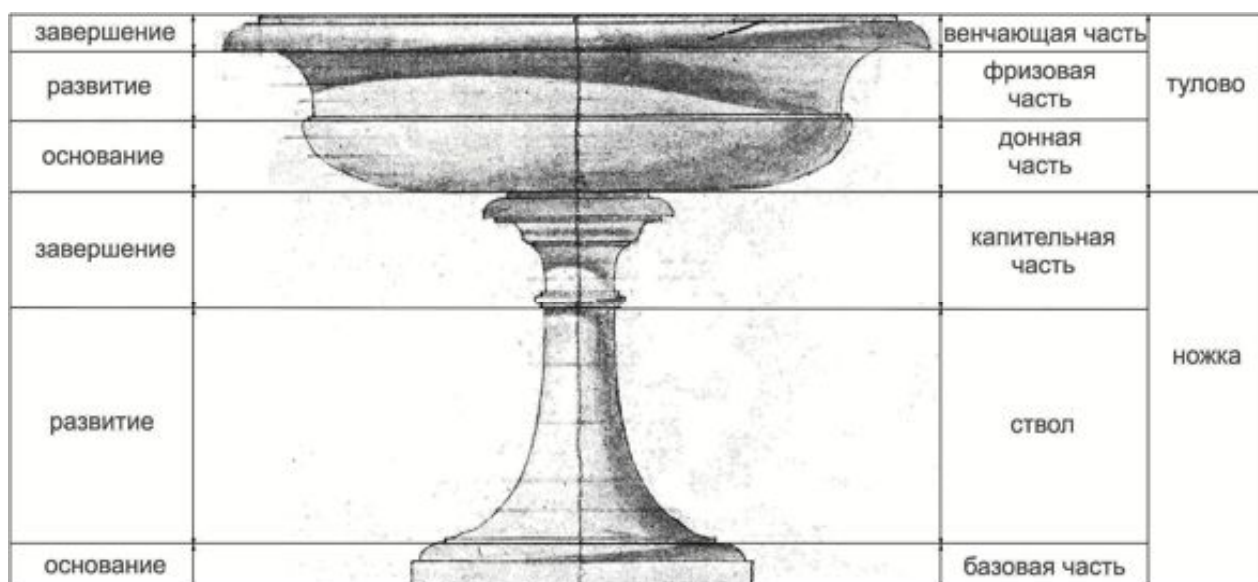


Рисунок 3 – Конструктивные составляющие круглой в плане чаши И. И. Гальберга из калканской яшмы

Ножка имеет основание в виде квадратного плинта и валика, базовая часть вазы, ствол являются её развитием, капительная часть – завершением. Чаша имеет основание в виде донной части, развитием будет служить фризовая часть, завершением – венчающая часть, которая в свою очередь оканчивается полочкой. Здесь можно опровергнуть высказывание исследователя уральского камнерезного искусства В. Б. Семёнова, утверждающего, что полочка на венчающей части чаши вытачивалась исключительно для установки свечей во время торжеств в дворцовой среде [140, с. 126]. Полочку имели все вазы, в том числе и небольших размеров, совсем не используемые в утилитарных целях.

Пьедестал, являющийся базой для самой вазы, профилируется по тому же принципу: его завершением служит плинт основания самой чаши. Таким образом, каждая отдельно взятая часть есть законченное целое и в то же время построена по общим для всего изделия законам, которым подчинены все детали вплоть до самых мелких. Они симметричны, уравновешены, имеют единую пропорциональную систему.

Как и в ордере, построенном подобно живому организму, все элементы камнерезного изделия гармонируют друг с другом и её целым, где часть не может быть случайной: «Из единого вытекает целое, из всего – часть», – утверждает И. Ш. Шевелёв [173, с. 16]. Этот основной принцип, определяющий взаимозависимость соотношений и размеров целого и его частей между собой, был сформулирован теоретиками Возрождения: «Здание уподобляется живому организму, все части которого находятся во взаимной зависимости и ни одну из них нельзя отнять, увеличить или уменьшить, не нарушая гармонии целого» [53, с. 15]. Сравнение ордера с «индивидуальным архитектурным организмом» мы найдём и у современных теоретиков архитектуры. «Колонна представляла собой замкнутое тело, которое могло, как и тело человека, иметь варианты, но не могло иметь совершенно произвольную форму и такие же произвольные, безразличные отношения, как не может их иметь человеческое тело», – пишет А. И. Некрасов, [111, с. 37]. Идея цельности и взаимозависимости частей сооружения является стержневой в системе пропорциональности архитектуры итальянского Возрождения. Её принципиальные положения и практические методы направлены на установление этой гармонии. «Главным из них является принцип подобия или равенства отношений», – пишет О. И. Гурьев, исследовавший пропорциональные закономерности в произведениях А. Палладио [53, с. 21]. Главнейшим правилом, регламентирующим пропорции частей здания, было соотношение частей ордера. Таким образом, теоретики архитектуры эпохи Ренессанса считали, что гармония целого и частей архитектурного произведения достигается подобием очертаний и равенством отношений. При этом «поля» основных частей композиции должны быть пропорционально связаны между собой [53, с. 22].

Трудно установить, какие способы определения пропорций применялись И. И. Гальбергом, или они вообще устанавливались интуитивно. Существенным доводом в пользу правильности понимания методов пропорционирования следует признать повторяемость закономерностей пропорционального построения в различных, близких по композиции, изделий. Однако здесь можно говорить с

уверенностью не столько о нахождении конкретного способа пропорционирования, сколько о присутствии сходных соотношений. При этом выбор элементов композиции при анализе пропорций имеет первостепенное значение, а это изучение соотношений тектонически законченных частей изделия, т. е. рассматривать нужно отношение чаши и ножки. По аналогии с методом пропорционирования архитекторов эпохи Возрождения можно предположить, что И. И. Гальбергом устанавливаются пропорциональные соотношения между линейными размерами элементов композиции (по высоте вазы), между сторонами прямоугольника или квадрата («поля»), в который вписывается та или иная часть композиции.

Подобно тому, как в архитектуре классицизма всё тяготеет к главной оси, по отношению к ней симметрично строится композиция любой вазы И. И. Гальберга. Главная ось – главный акцент, главный удар, вертикальная направляющая для всех элементов изделия. Принцип симметрии и акцентирование оси является всеобщим приёмом и выдерживается неукоснительно. Второстепенные акценты (оси) всегда подчиняются главным. Пропорциональная взаимосвязь полей основных элементов вазы в произведениях И. И. Гальберга выражается в геометрическом подобии фигур. Фигурой, создающей гармоничные пропорции и несущей в себе художественное начало, служит прямоугольник или квадрат. Диагонали подобных прямоугольников параллельны и перпендикулярны при развороте на 90° . Такое расположение диагоналей – признак подобия фигур, а следовательно, и простейшей пропорциональной зависимости [67, с. 87]. При графическом установлении подобия полей в чертеже чаша легко раскладывается на ряд повторяющихся квадратов или прямоугольников, имеющих одну и ту же пропорциональную зависимость (Рисунок 4).

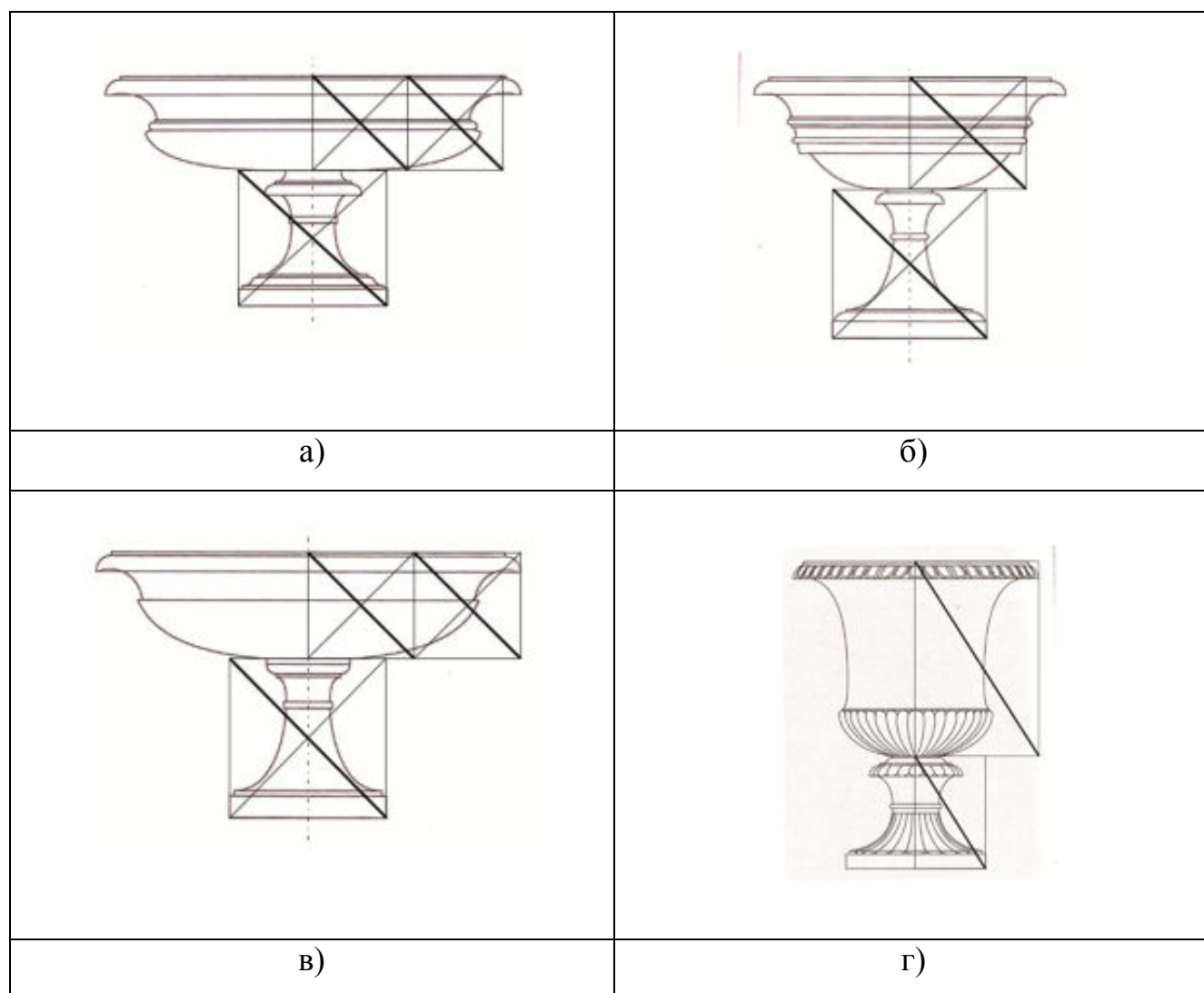


Рисунок 4 – Пропорциональное решение чаш И. И. Гальберга.
Соотношения ножки и тулова у чаш а), в) - 3 : 2, у чаши б) – 7 : 5, вазы г) – 2 : 3

Ножка вазы в проектах И. И. Гальберга почти всегда вписана в квадрат. Её пропорции повторяются квадратами, формирующими «поле» тулова. Например, пропорции квадратов ножки и тулова трёх чаш на рисунке архитектора гармонизируются отношениями: 3 : 2, 7 : 4 и 2 : 3 (Рисунок 5). Тулово вписывается в пропорциональную решётку, состоящую из 3, 4 квадратов. Если ножка высокая, в её «поле» может включаться квадрат без капительной части, находящийся в пропорциональной зависимости от предыдущего (Рисунок 5, средняя фигура).

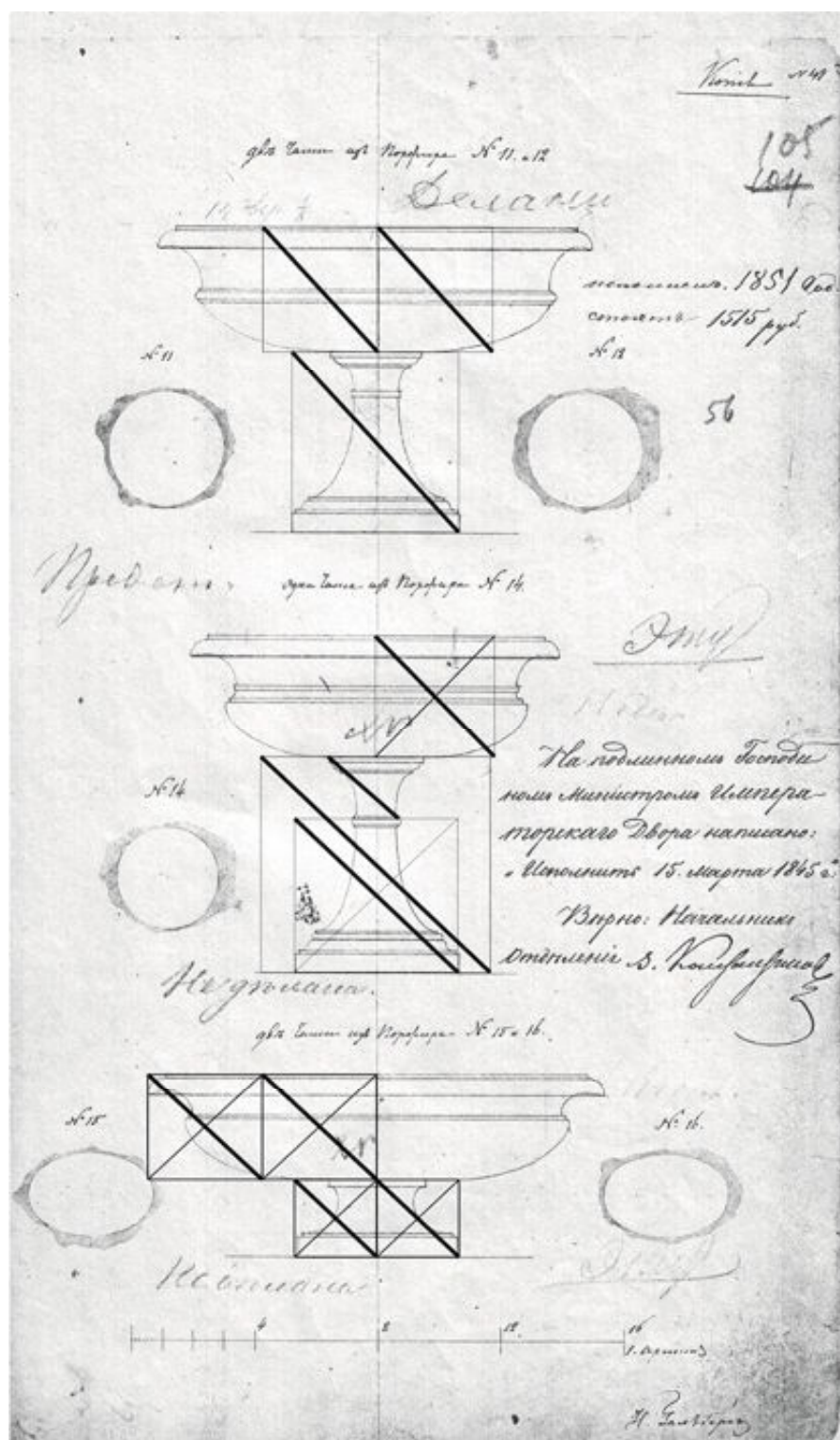


Рисунок 5 – Пропорциональное решение трёх чаш. Пропорции квадратов ножки и тулова трёх чаш гармонизируются отношениями: $3 : 2$, $7 : 4$ и $2 : 3$

Дополнительно следует отметить центральную симметрию пропорциональной решётки ваз на этом же проекте, возникающую благодаря

равенству отношений членений нескольких элементов композиции (высота капительной и донной частей, высота плинта и фризовой частей) (Рисунок 6).

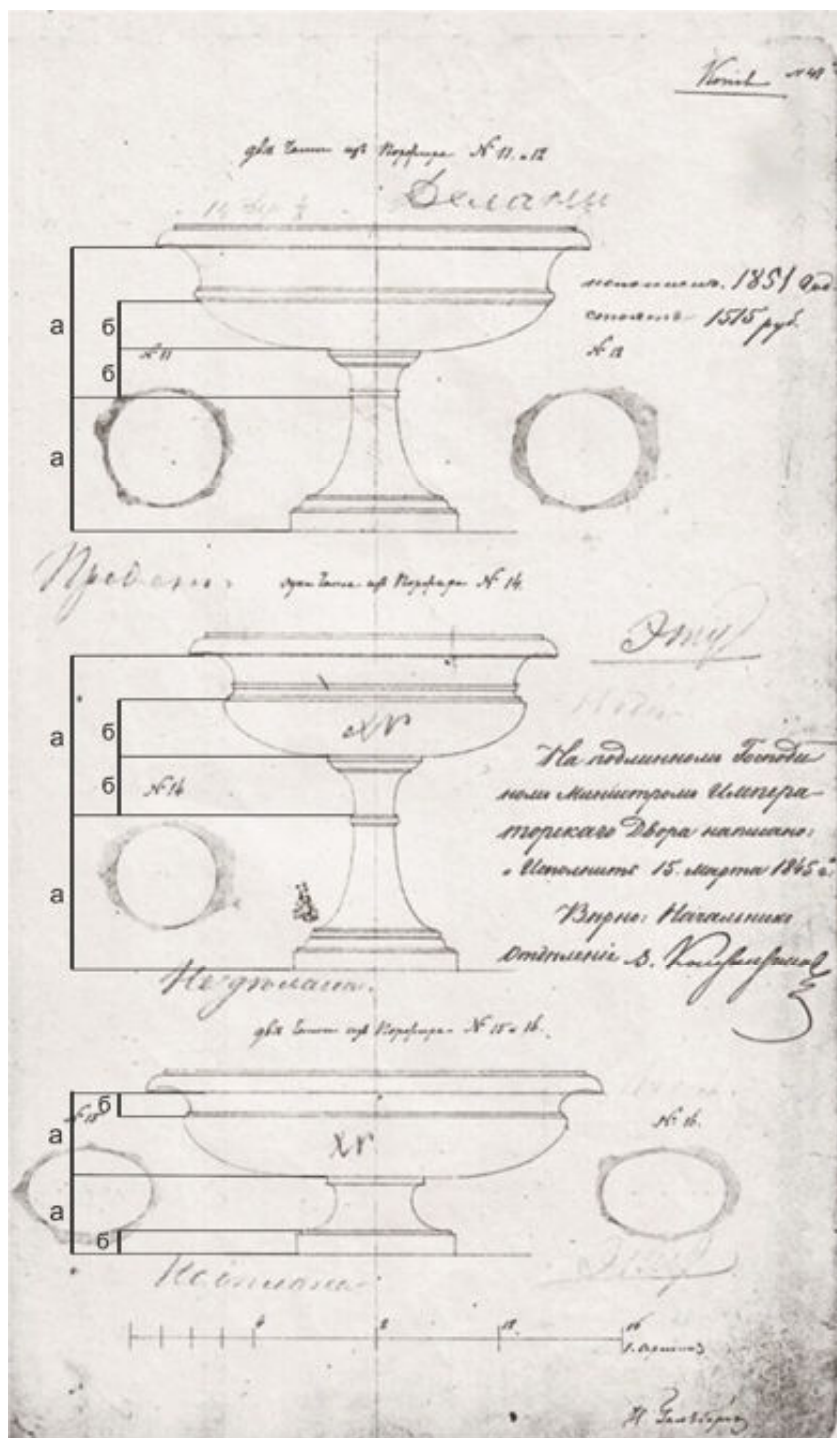


Рисунок 6 – Центральная симметрия пропорциональной решётки трёх чаш И. И. Гальберга

В полном соответствии со взглядами теоретиков архитектуры итальянского Возрождения И. И. Гальберг устанавливает пропорции для каменных форм,

применяя отношения малых целых чисел. Наиболее часто встречающиеся соотношения в его проектах были рекомендованы древними мастерами как гармонические музыкальные созвучия: $4 : 3$, $3 : 2$, $2 : 3$, $5 : 3$, $6 : 5$, $3 : 1$, $7 : 5$, $7 : 4$ [49, с. 27; 123, с. 214]. Встречаются проекты, где архитектор применяет отношения $5 : 3$, близкое к золотому сечению (Рисунок 7).

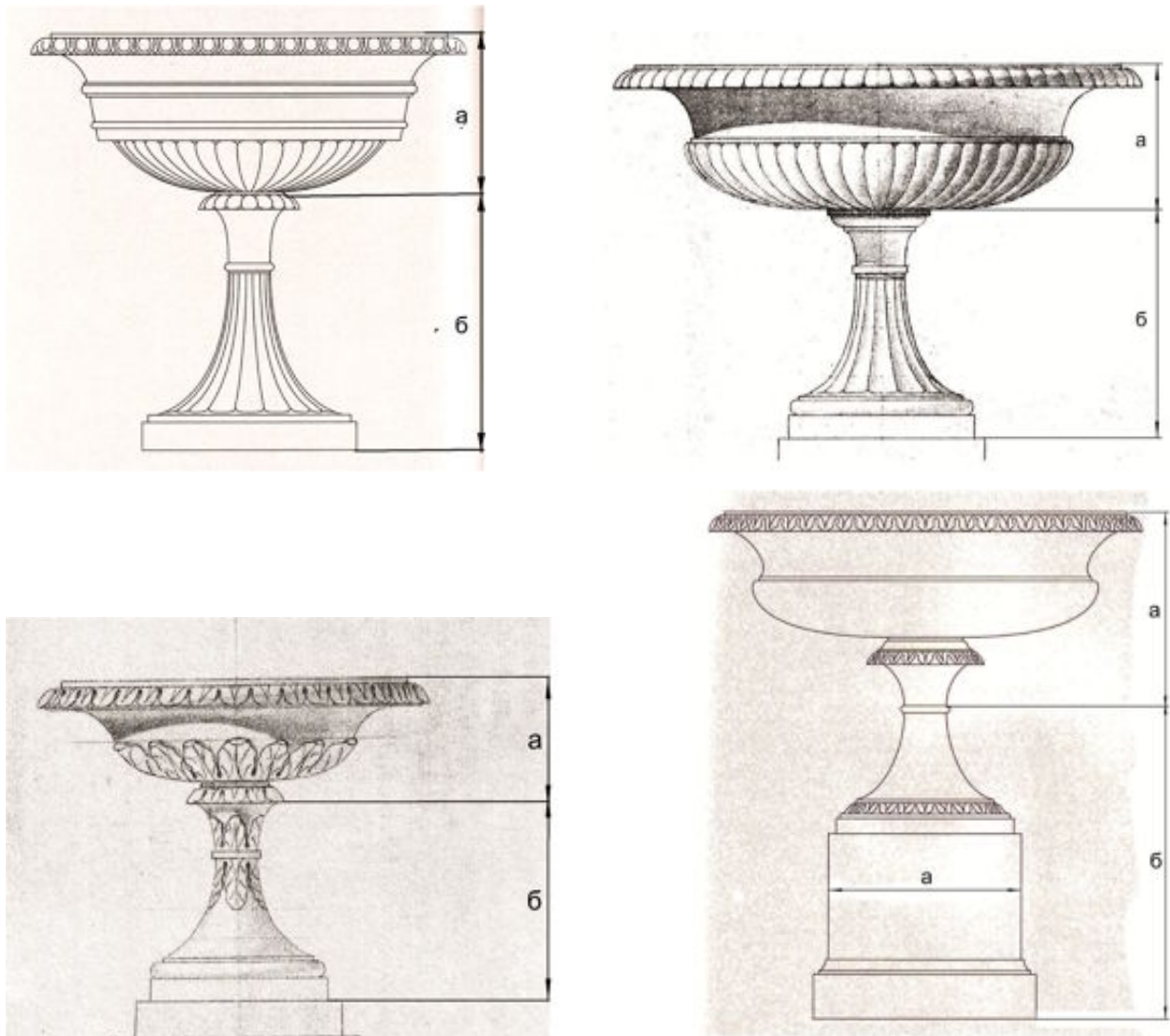


Рисунок 7 – Проекты ваз И. И. Гальберга с применением пропорции золотого сечения
 $b : a = 5 : 3$ (1, 66...)

Пропорциональный строй камнерезных форм И. И. Гальберга имеет свои особенности. Монументальность, тяжеловесность форм выражается в равных или почти в равных (встречаются отношения, где ножка больше высоты чаши только

на высоту плинта) отношениях чаши и ножки без капительной части изделия. Верх и низ чаши уравниваются, что сообщает ей устойчивость и статичность. Абсолютно симметрично выстраиваются отношения верха и низа у яйцевидных ваз (Рисунок 8).

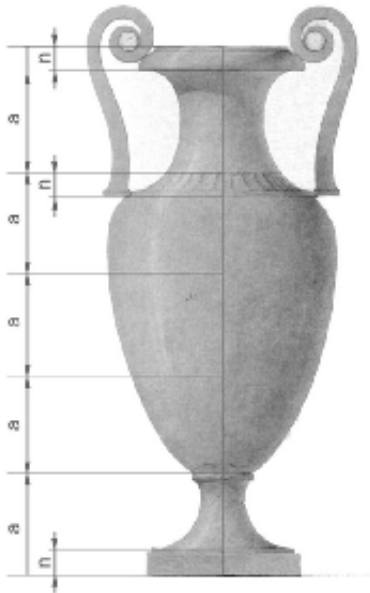
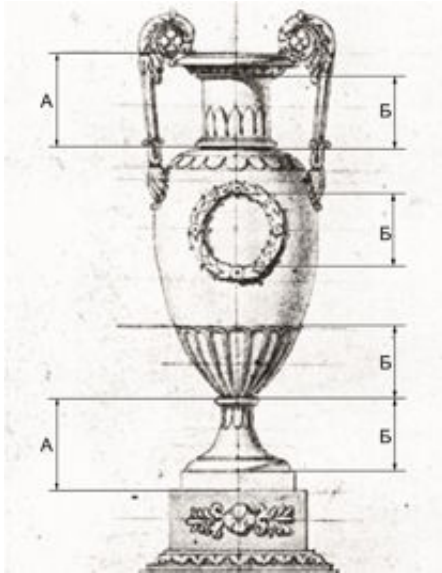


Рисунок 8 – Центральная симметрия пропорциональной решётки яйцевидных ваз И. И. Гальберга.

Некоторые проекты квадратных ваз-чаш И. И. Гальберга вписаны в квадрат (Приложение I, рисунки 34, 44). Эта абсолютная симметрия форм, придающая

композиции характер полной завершённости, чуть ли не «вечности бытия» является характерной особенностью ампира. Большое значение придаётся капитальной части ножки, часто встречающиеся отношения её к ножке 1 : 3. Массивная капитальная часть визуальнo утяжеляет вазу и ещё более приземляет её при венчающей планке, отогнутой вниз. Активную роль играет перетяжка в виде валика или полочки в самой узкой части ножки, И. И. Гальберг как бы затягивает связку, акцентируя центр ножки или деля её на три части (Рисунок 9).

Проекты И. И. Гальберга служат примером согласования пропорций в соответствии с принципами подобия «полей» и равенства отношений. Приём объединения композиции приведением квадратных и прямоугольных форм к подобию часто использовался в архитектуре и декоративном оформлении интерьеров, особенно в чистом виде в эпоху Ренессанса и классицизма [67, с. 87].

Гармонизацию элементов плафонной росписи в дворцовых постройках с успехом применял Дж. Кваренги, используя различные типы членения потолка с помощью геометрических фигур [54, с. 23].

С переходом строительства к индустриальному производству, современной унификации и стандартизации в современной архитектуре была утеряна система пропорционирования, применявшаяся в архитектурном методе классицизма. Основополагающая в стилеобразовании органическая связь между элементами архитектурной формы в произведении оказалась заменена на механический, основанный на совмещении, сочетании принцип формообразования.

Следуя правилу архитектоничности, декор в основном соответствует тектонике изделия, орнамент не перегружает детали, оставляя пустые, свободные плоскости. Так, на тулове чаши архитравная, поддерживающая часть подчёркивается орнаментом (в основном ложками или листьями аканта), фризовая — оставляется пустой, карниз снова выделяется орнаментом, завершением является полочка.

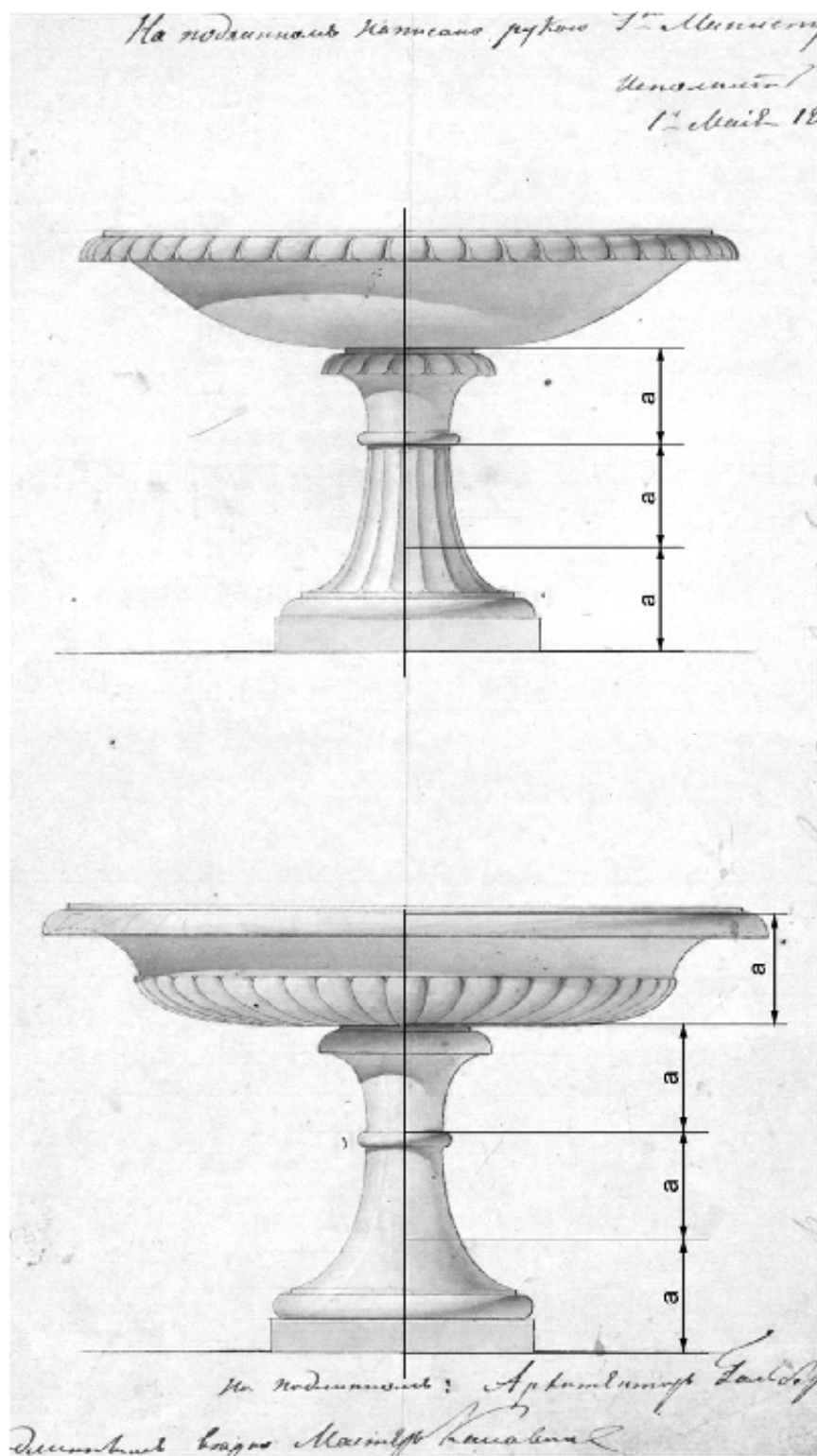


Рисунок 9 – Монументальность, выражающаяся в пропорциональном строе камнерезных форм капительной части и ножки чаш И. И. Гальберга с соотношением 1 : 3

Ножка, по аналогии с колонной, выявляется как чистейшая опора, приготовленная для принятия на себя тяжести. Стержень ножки может быть оставлен гладким или украшен рядом продольных выемок (ложбинок, каналов)

каннелюр. Благодаря каннелюрам форма лучше круглится, и её теневая сторона, оживлённая световыми рефлексамии, не сливается с затемнённым полем стены, находящейся за вазой [104, с. 15]. Пояса-перетяжки декорируются бегущим орнаментом. Выпуклые элементы базы – полувалы – остаются гладкими или украшаются орнаментальной порезкой. Скоции – вогнутые элементы – обычно остаются гладкими.

Чашу и пьедестал И. И. Гальберг разрабатывает как единую гармоничную композицию. Каждый пьедестал по форме, пропорциям и размерам органически связан с характером венчающей вазы (Рисунок 10).

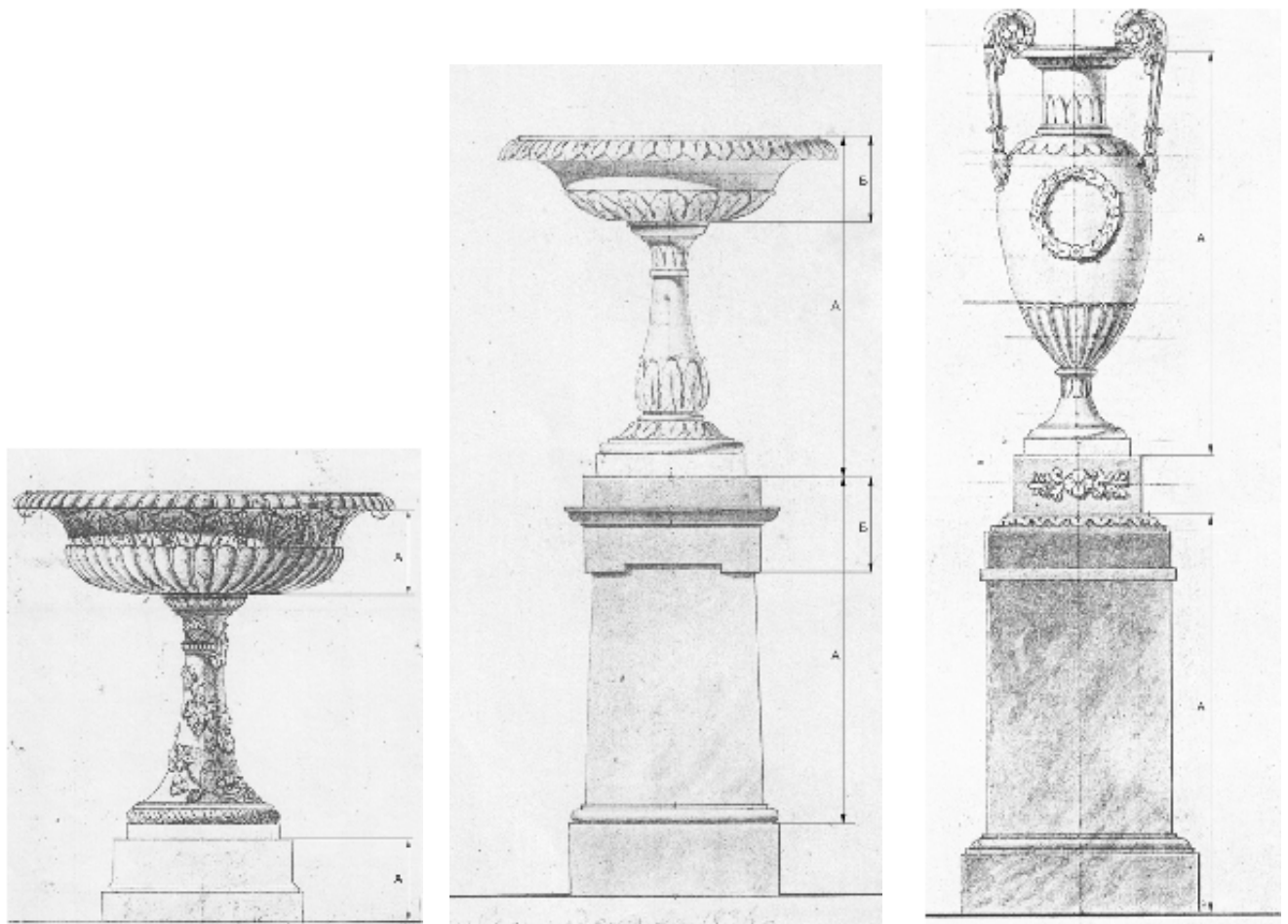


Рисунок 10 – Органическая связь пьедестала по форме, пропорциям и размерам с характером венчающей его вазы

Наиболее часто встречающиеся соотношения вазы к пьедесталу: 1 : 1, 1 : 2, 1 : 5, 2 : 1, 4 : 1, 8 : 1, 5 : 3. Пьедесталы, аскетичные и монументальные в своей простоте, искусно выявляют живописную красоту вазы, контрастируют с её рельефным декором. Ваза может быть поставлена на «чужой» пьедестал. Это связано с интерьерным пространством, для которого был естественным пространственный модуль, определявшийся ордерами. Ваза органически включалась в архитектурную среду, организованную ордерами. В этом случае пьедесталу ордера в интерьере вторил дополнительный пьедестал вазы. «Чужой» пьедестал из серого мрамора включён в композицию малахитового кратера на проекте 1826 года (Приложение II, рисунок 16).

Работа конструкции вазы-чаши художественно выражалась в архитектурной форме с помощью обломов (профилей). Громадная роль профилей заключалась в организации конструктивной и зрительной связи между отдельными элементами изделия, а также усилении образно-художественной выразительности её тектонической основы. Каждый облом являлся вполне законченным и достаточно самостоятельным архитектурно-строительным элементом, имел своё строго обусловленное назначение. Например, выкружка и гусёк были лёгкими формами, непригодными для поддержания тяжести, и применялись часто в венчании, тогда как четвертной вал и особенно каблучок, как будто для этого предназначенные, использовались в основании. Эти « типовые » детали были отточены временем и применялись веками, в том числе и для создания камнерезных ваз. Варьируя профили и другие архитектурные формы в пределах строго определённой системы, И. И. Гальберг создавал исключительно новые выразительные изделия из камня. Из ограниченного количества « типовых » элементов создавались разнообразные варианты. Но нестандартное целое из стандартных элементов получалось только в пределах изначально заданных пропорций, в этом случае связь между элементами изделия оставалась органической. Поэтому невозможно перемещение из одной вазы в другую отдельных её деталей.

Пользуясь законами ордерной системы, И. И. Гальбергу удавалось получать серию различных произведений искусства, создавать множество художественных форм, тождественных живому организму. Стабильность, повторяемость живописных объёмов и их вариантность, то есть возможность создавать чрезвычайно разнообразные произведения из ограниченного количества типовых элементов – одна из самых удивительных особенностей языка классического ордера. Этот язык стал основным материалом для творчества И. И. Гальберга в монументально-декоративном искусстве.

Лучше всего раскрыть и понять индивидуальный художественный почерк И. И. Гальберга представляется возможным в сравнении с искусством его великого соратника К. И. Росси. Плодотворная совместная деятельность с главным архитектором Санкт-Петербурга в огромной степени повлияла на развитие творческого дарования Ивана Ивановича. Практически вся творческая жизнь архитектора – с 1817 по 1849 годы – проходила под патронажем К. И. Росси. И. И. Гальберг участвовал в его масштабных проектах, проектировал предметы декоративно-прикладного искусства для его интерьеров, работал архитектором Кабинета «по искусственной части» под его началом. После смерти К. И. Росси в 1849 году и смены руководства Кабинета (главным архитектором становится К. Тон) графические листы с подписью И. И. Гальберга в Архиве уже не встречаются.

К. И. Росси и И. И. Гальберг творили в одно и то же время, и в интерьерах дворца работы этих двух мастеров если не сливаются, то, во всяком случае, тесно примыкают друг к другу. Вместе с тем, в произведениях И. И. Гальберга во всех случаях проявляется свойственная ему манера – энергичная, несколько тяжеловатая, значительно отличающаяся от изысканного, утончённого, изящного стиля К. И. Росси. Если в творчестве К. И. Росси при всей его классицистичности даёт себя знать опосредованная связь с рокально-барочными традициями, то в искусстве И. И. Гальберга усматриваются уже *зарождение художественных приёмов позднего ампира и эклектики.*

Различие творческих подходов двух архитекторов можно наблюдать на примере проекта вазы К. И. Росси 1819 года, для которой зодчий разрабатывал украшение из бронзы, и яйцевидной вазы из яшмы самого И. И. Гальберга, утвержденной 1 сентября 1836 года (Рисунок 11).

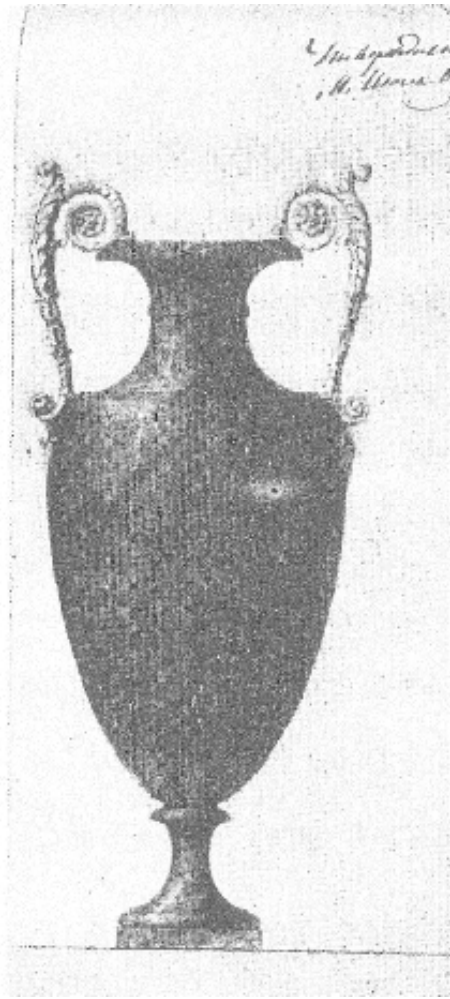

	
<p>К. И. Росси. 1819 г. Проект украшения из бронзы И. И. Гальберга к вазе из голубой тёмноструйной яшмы № 3 К. И. Росси (РГИА, ф. 485, оп. 4, д. 104), [82, с. 62. Приложение 9].</p>	<p>И. И. Гальберг. 1836 г. Проект вазы из дучарской брекчии с отделкой из бронзы от 1 сентября 1836 г. с надписью «по сему рис. приготовлена ваза для начальника Горного штаба, Господина Чевкина», ГАСО, ф.86, оп.1, д. 862, л. 23.</p>

Рисунок 11 – Проекты яйцевидных vaz И. И. Гальберга и К. И. Росси

Здесь имеет место позднее повторение композиции К. И. Росси, вероятно, понравившейся заказчику изделия. Оставляя общее неизменным, И. И. Гальберг на нюансах изменяет пропорции и декор. Обе вазы имеют амфоровидную форму

строгого классицизма XVIII века: профилированное сверху, снизу и посередине горло-раструб, круглую профилированную ножку. Высоко поднятые волнитообразные ручки из золочёной бронзы в виде завитков акантовых листьев с розетками придают ампирный характер изделиям. По сравнению с вазой К. И. Росси отчетливо видно, что на проекте И. И. Гальберга формы вазы потеряли свой изысканный силуэт, стали более приземлёнными, тяжеловесными. Стержень ручек, подчиняясь монументальному облику самой вазы, получает сдержанный декор, лишаясь изящно отогнутых листьев аканта. «Идея отвлеченной и чистой красоты» произведения К. И. Росси преобразуется в упрощенный силуэт с весомо-приземлёнными пропорциями вазы И. И. Гальберга [82, с. 60].

Особенностью художественного языка К. И. Росси было виртуозное сочетание архитектурного и декоративного мастерства с преобладанием декоративного начала [179, с. 78]. Главные средства зодчего – ордер и связанные с ними детали – всегда сочетались с чертами повышенной парадности и декоративности. К. И. Росси наделял интерьеры выверенными ордерными пропорциями и вместе с тем использовал сочетание контрастных цветов для включённых в них форм из поделочного камня. Примером могут служить его многочисленные проекты 1818 годов из Государственного Эрмитажа и найденные нами проекты от 11 сентября 1821 года, хранящиеся в Государственном архиве Алтайского края (ГААК. ф. 2., оп. 1, д. 3315, л. 73–84) (Приложение II, рисунок 41, 42). Проявляя своё исключительное дарование декоратора в стремлении к эффектной пышности, К. И. Росси часто отступает от рациональной формы в пользу декоративности, создавая образы из соединения атектонического сочетания частей [179, с. 99]. И. И. Гальберг, напротив, решает свои замыслы в образах «величественной простоты» и «парадной величавости», используя чисто *архитектурный подход в вазовом формообразовании*. Если у К. И. Росси, по выражению М. З. Тарановской, «декор интерьеров приближает их к произведениям декоративно-прикладного искусства», то у И. И. Гальберга

камнерезная ваза своей монументальностью и парадностью приравнивается к малым архитектурным формам, создающимся по законам большой архитектуры классицизма [153, с. 182]. Выразительные качества ордерной системы архитектор использует в большей степени для выявления ритмико-пластических свойств камнерезного изделия, ориентируясь на римскую архитектуру. Стиль И. И. Гальберга наполняется новым содержанием, он словно заземляется, обретает прочную устойчивость, плотность, тяжеловесность. Монументальные вазы играют роль отдельно стоящей скульптуры, не только украшающей дворцовое пространство, но и активно организующей его.

И. И. Гальберг нередко обращается к проектам «главного архитектора», часто по воле заказчика, но всегда преобразуя их в духе своего «кредо». Исследователь, сотрудник Русского музея А. А. Козлова одной из первых обнаружила эти аналогии [81, с. 64]. Именно они как нельзя лучше помогают отметить существенные различия между формообразующими методами двух архитекторов. В 1836 г. Кабинет отдаёт архитектору на переделку 14 чертежей 1828 года. Многие проекты были изменены в соответствии с новыми требованиями и временем. Совершенно новую интерпретацию получил рисунок вазы К. И. Росси 1818 года из аушкульской яшмы (РГИА, ф. 485, оп. 4, д. 77, л. 2). Рабочий фабричный чертёж к этому проекту хранится в Государственном архиве Свердловской области (ГАСО, ф. 86, оп. 1, д. 864, л. 15), (Приложение II, рисунок 43). И. И. Гальберг берёт его за основу, полностью изменяя образную характеристику изделия. (Рисунок 12).

Сохраняя пропорции своего предыдущего проекта и основную идею вазы своего учителя, И. И. Гальберг полностью переосмысляет весь художественно-образный строй изделия. Он заметно упрощает характер силуэта, детали, лишая вазу аристократической утонченности, свойственной творчеству К. И. Росси, заменяет графически строгие линии ручек на пластично-округлые. Для орнамента зодчий использует один и тот же мотив – упрощённый вариант киматия, который повторяется в оформлении горла, плечиков и нижней части тулова, растягиваясь

по длине или укорачиваясь. Круглые завитки ручек и единый пластичный декор сделали работу И. И. Гальберга более органичной, чем у К. И. Росси. Обобщение и упрощение формы изделия повлекло за собой как смысловую, так и эмоциональную переакцентировку.



	
<p>Росси К. И. 1818 г. [74, Кат. № 634] РГИА, ф.485, оп. 4, д. 77, л. 2</p>	<p>Гальберг И. И. Ваза из ямской яшмы, рис. № 15, № 16 от 12 мая 1836 г. ГАСО, ф.86, оп.1, д. 862, л. 19, 20</p>

Рисунок 12 – Создание И. И. Гальбергом проекта вазы из ямской яшмы на основе раннего произведения К. И. Росси

Затушевывая утонченную декоративность образцовой вазы, И. И. Гальберг придал ей ощущение покоя, устойчивого равновесия, где всё решение проникнуто строгостью, значительностью и какой-то торжественной парадностью.

Как архитектор И. И. Гальберг сформировался на основе академического образования, полученного в Императорской академии художеств, овладев основами создания гармоничной, строго классической композиции. Работая для камнерезной промышленности, он оставался монументалистом, перенося

принципы построения архитектурных форм на проектирование изделий декоративно-прикладного искусства.

Изменения в позднем творчестве И. И. Гальберга были связаны со стилевой эволюцией в искусстве первой половины XIX века, в том числе камнерезном. В 1830-е годы от пышного декоративного убранства, характерного для ампира, замечается поворот к простоте. Вазы И. И. Гальберга стремятся воздействовать на зрителя всей своей массой, величественным, монументальным духом всего архитектурного целого, а не поражать глаз деталями. Жизнерадостная орнаментика ранних работ уступает место монументальному характеру позднего классицизма. Декор максимально упрощается, архитектором используются только выпуклые или вогнутые ложки, а из растительных мотивов – почти что один акантовый лист крупной, часто даже массивной лепки. Золочёную бронзу И. И. Гальберг вводит очень тактично, ограничиваясь декоративными тягами на пьедесталах или в виде бронзовых накладок. Постепенно из декора бронза исчезает совсем, заменяясь искусной резьбой по камню, что приглушает эмоциональный строй изделий, делает его холодно-возвышенным и величавым. Общая тенденция к упрощению и отказ от декоративных форм особенно прослеживается при сравнении проектов архитектора 1828 и 1836 годов. По предписанию Кабинета И. И. Гальберг перерабатывает 12 своих чертежей от 8 марта 1828 года, которые в новом исполнении Екатеринбургская фабрика получила в количестве 14 штук 12 мая 1836 года (Рисунок 13).

Универсальность и устойчивость ордерных форм позволяла применять их с одинаковым успехом в разных видах искусства и разных композициях. В декоративном искусстве Дж. Кваренги, архитектурной практике К. И. Росси и монументальных каменных формах И. И. Гальберга можно увидеть сходные приёмы, общие для классического формообразования. Одним из них, по выражению А. А. Гликина, является «своеобразная архитектурная «полифония»» или, согласно М. З. Тарановской, типизация архитектурных элементов здания, используемая К. И. Росси в его творчестве [154, с. 136]. За счёт повторения

однотипных элементов и декоративных деталей в различных вариациях К. И. Росси добивался конструктивного единства в архитектуре своих сооружений, а в ансамблях зданий это позволяло избежать навязчивого деления их фасадов. «Развитая система композиционных полифоний, достигаемых с помощью модульной комбинаторики, подчинённой конкретным градостроительным условиям, является наиболее ценным вкладом Росси в мировую архитектуру», – пишет А. А. Гликин [41, с. 61].



	
<p>Гальберг И. И. Овальная чаша из яшмы, рис. № 1 от 17 августа 1828 г. ГАСО, ф.86, оп. 1, д. 861, л. 20</p>	<p>Гальберг И. И. Овальная чаша, рис. № 6 от 12 мая 1836 г. ГАСО, ф.86, оп. 1, д. 862, л. 8. (Ил. по кн. Семёнов В. Б., Тимофеев Н. И. Екатеринбургская камнерезная и антиковая фабрика: 1805–1861 – Екатеринбург : ИГЕММО «Lithica», 2003, с. 473)</p>

Рисунок 13 – Переработка И. И. Гальбергом в 1836 г. собственного проекта 1828 г. по предписанию Кабинета Е. И. В.

Повторение однотипных элементов и деталей в различных вариациях лежит в основе творческого метода И. И. Гальберга, работающего в области камнерезного искусства. Для украшения изделия архитектор отбирает несколько

«типовых» декоративных форм греко-римского орнамента. Это небольшой набор мотивов архитектурного декора: лист аканта, ионические киматии, меандры, жемчужник. Немногочисленной является и ордерная пластика, ориентированная на художественное выявление объёмной структуры вазы. Обломы, каннелюры, выпуклые ложки (полувалики), планки, заполняя ими в определённых сочетаниях конструктивные части вазы, мастер создаёт изумительные по своей пластике и разнообразию произведения. Эта особенность в формообразовании вазовых форм была отмечена первым исследователем камнерезного искусства на Урале Б. В. Павловским: «Для Екатеринбургской фабрики характерен определенный тип изделий, в котором варьируются либо пропорции изделия, либо его декоративная отделка. Изменяя мотивы орнаментов, их сочетания художники и мастера добивались декоративного разнообразия при общности пластических форм. Создавая изделия, богатые по орнаментации, они не забывали при этом свойства камня и в причудливые переливы каменной резьбы вносили трезвую ясность четких линий и гладких поверхностей» [117, с. 112.].

Проекты И. И. Гальберга 1831 и 1834 годов наглядно показывают, как архитектор перерабатывает, видоизменяет композицию вазы посредством архитектурного орнамента: на верхней чаше – венчающие части чаши и «капители» декорирует овами, ножка обрабатывается каннелюрами. В связи с новым решением полочка, с которой начиналась капительная часть в виде акантового пояса, заменяется рельефным валиком. На нижнем рисунке происходят похожие преобразования: drobный лиственный орнамент на капительной части вазы сменяется валиком и широко отогнутой венчающей частью, которой вторит гладкое завершение самой чаши (Приложение II, рисунок 9, 10). Занижение капительной части вазы привносит ощущение тяжести, массивности и монументальности. Примером вариативности форм камнерезных изделий служит оформление тяг на квадратных чашах И. И. Гальберга (Рисунок 14).

Орнамент почти всегда соответствует очертанию профиля или конструктивной части вазы и положению его в общей композиции. Донная часть нередко заполняется ложками, ножка – каннелюрами, фриз и база – листьями аканта.





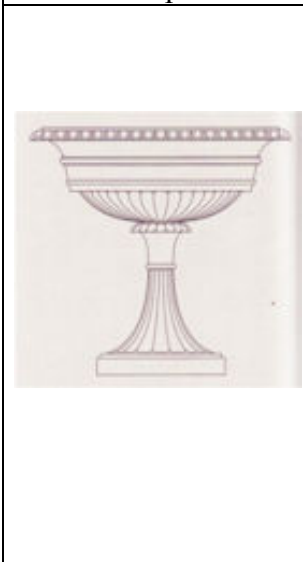



			
Четырёхугольная чаша из светло-фиолетового порфиrowого туфа, рис. № 6087 от 30 октября 1832 г.	Квадратная чаша из невьянского листовенита, рис. № 3 от 4 февраля 1833 г.	Квадратная чаша из ревнёвской яшмы, рис. под литерой С, № 10 от 31 декабря 1846 г.	Квадратная чаша из уразовской яшмы (мясного агата), рис. от 1 мая 1848 г.
			
Квадратная чаша из калканской яшмы, рис. № 1 от 1 мая 1848 г.	Квадратная чаша, рис. № 3 от 17 августа 1828 г.	Квадратная ваза, рис. № 3 от 17 августа 1828 г., 12 мая 1836 г.	Квадратная лазуритовая чаша, рис. № 13 от 25 апреля 1827 г. 12 мая 1836 г.

Рисунок 14 – Вариативность в формообразовании квадратных чаш И. И. Гальберга (использование различных типов архитектурных тяг на квадратных чашах)

Профили в виде валика обычно украшаются бусами, четвертные валы – иониками, киматиями, валы – плетёнкой. В соответствии с законами ордерной архитектуры все украшения элементов профилей всегда состоят из одинаковых, ритмично повторяющихся мотивов, которые обычно согласованы с расположением отдельных мотивов соседней полосы. Но иногда И. И. Гальберг работает не как архитектор, а как художник, располагая орнамент в ущерб архитектонике изделия. Например, оформляет вал атектоничным спиралевидным растительным орнаментом или выводит акантовый лист не из полочки, по правилам ордерного искусства, а из ложков – сугубо декоративной формы (Рисунок 15). Здесь он приближается к декоративности К. И. Росси, но если у «главного архитектора» такой подход к созданию произведения являлся нормой, то у И. И. Гальберга – исключением из правил [82, с. 61].

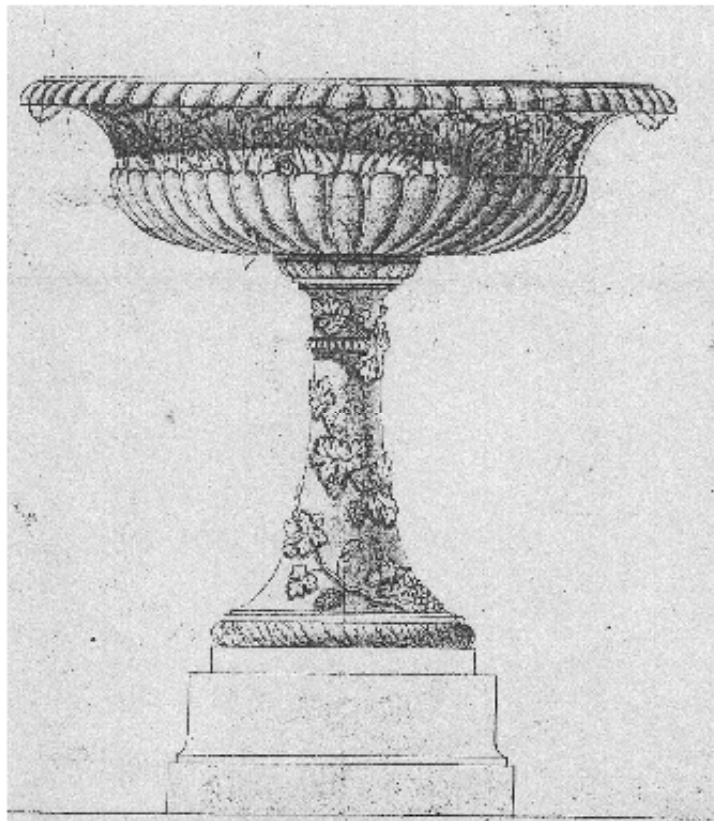


Рисунок 15 – Пример атектоничного спиралевидного растительного орнамента на ножке вазы и на тулове чаши в виде листьев аканта, «вырастающих» из ложкового орнамента, а не из полочки

Изучая хронологию и особенности проектных чертежей, сделанных И. И. Гальбергом, можно выделить два основных этапа в его творчестве. Первый относится к 1810–1830-м, второй – к 1840–1850-м годам. Каждый из них тесно связан с общественно-политической историей страны, господствующим мировоззрением, общим характером искусства.

Творчество архитектора первого периода развивается в контексте искусства этого времени и тесно связано с технической возможностью изготовления сложного узора на изделиях в камнерезной промышленности. Изобретение на Екатеринбургской шлифовальной фабрике В. Каковиним станка, которым можно было механизировать резьбу крупного орнамента, позволило создавать проекты в 1823–1828-х годах, демонстрирующих применение эффектной изобразительной резьбы на твёрдом камне (Рисунок 16). Великолепная пластика сильного рельефа на этих произведениях противопоставляется ослепительно отполированной глади камня. Акценты строго отвечают образно-художественной выразительности тектонической основы вазы. Основные горизонтальные элементы и переходы из одного объёма к другому отмечены архитектурными обломами или рельефным декором. Увлекаясь резным орнаментом, архитектор, однако, не перегружает орнаментальными растительными мотивами вазу. Первый стиль И. И. Гальберга несёт черты яркого и мощного влияния К. И. Росси.

	
<p>Чаша из калканской яшмы, рис. № 1 от 8 марта 1828 г.</p>	<p>Кратер из калканской яшмы, рис. № 2 от 17 августа 1828 г.</p>

Рисунок 16 – Работы, относящиеся к первому этапу творчества И. И. Гальберга

Второй этап творчества И. И. Гальберга относится примерно к 1830–1850 годам (четкую временную границу провести невозможно), когда автор начинает явно отдавать предпочтение предельно обобщённым, чистым формам. Все стилистические эффекты И. И. Гальберга этого периода представляют собой путь постепенного очищения классической грамматики и ее упрощения. Самые совершенные приёмы, разработанные зодчим, связаны с унификацией формы, вариативностью, применением штампов лучших пропорций и полным отказом от декоративного убранства. Автор воплощает в графике лаконичный, максимально очищенный от лишних деталей архитектурный образ, самым главным средством выразительности становятся пропорции и обломы, подчёркивающие горизонтальные членения конструкции. Формы ваз И. И. Гальберга этого периода чисты, просты и предельно логичны. Линия и силуэт становятся важнее объёма. Линеарность преобладает во всех пластических решениях камнерезных изделий – от огромной чаши до небольшого настольного вазона. Линия здесь стремится к вертикали, и это закономерно для парадного «стиля Империи». И. И. Гальберг использует уже проверенные классицизмом художественные средства, но «новый образ», утверждающий доблесть и силу императора, делает произведения более грузными и суровыми, а их характерными чертами становятся чёткий геометризм объёмов и логика в размещении орнаментов.

Большое значение для создания проектов камнерезного искусства имело открытие нового камня и его добыча. В 1840–1850-е годы были найдены и разрабатывались месторождения твёрдого цветного камня на Урале и Алтае. Императорский двор живо реагировал на появление ценного материала и для каждого нового камня готовил целые комплекты рисунков.

С 1830-х годов, после открытия на уральских рудниках Демидовых огромных залежей малахита, согласно воле императора от 19 апреля 1838 года И. И. Гальбергом были созданы проекты малахитовых вещей для интерьеров Нового Эрмитажа [140, с. 529]. Позднее, 14 апреля 1839 года для Нового Эрмитажа архитектор делает ещё 4 проекта ваз из малахита (ГАСО, ф. 86, оп. 1, д. 862, л. 30, 31, 32).

С появлением серо-фиолетового и красно-бурого уральского порфира (открыт в 1843 году) Екатеринбургская фабрика получила комплект из 16 чертежей ваз и чаш И. И. Гальберга от 15 марта 1845 года (ГАСО, ф. 86, оп. 1, д. 862, л. 51-56).

В Алтайском Государственном архиве хранятся 10 рисунков ваз под литерами А, В, С, D, E, F, H, G, I и K, доставленные на Колыванскую фабрику единым комплектом по предписанию Кабинета Е. И. В. от 20 мая 1846 года. По ним предписывалось изготовление изделий из алтайских яшм: коргонской серо-фиолетовой и ревнёвской зелёно-волнистой. Проекты не имеют авторской подписи, но одни уже являются официально признанными проектами И. И. Гальберга, другие можно атрибутировать по аналогичным его рисункам для Екатеринбургской фабрики (Приложение II, рисунок 27-36). В Алтайском Государственном архиве нами найден документ, являющийся «Предписанием Кабинета от 27 августа 1830 года об изготовлении 6 ваз из зелёно-волнистой яшмы по прилагаемому рисунку» (ГААК, ф. 2, оп. 1, д. 3434, л. 9). Рисунок, частично сохранившийся, представлен в натуральную величину и подписан И. И. Гальбергом. Надпись на рисунке говорила о том, что вазы предназначались для колонн в комнаты Зимнего Дворца, переделанные после смерти Императрицы Марии Фёдоровны (Приложение II, рисунок 25).

Вплоть до конца XVIII века на первом месте в камнерезном производстве стояла обработка мрамора. В ранний период на Екатеринбургской шлифовальной фабрике и Горнощитском мраморном заводе выделялись очень простые мраморные доски и столбы, затем архитектурные мраморные детали. В первой половине XIX века обработка мрамора по-прежнему связана с развитием архитектуры, но теперь мрамор использовался и для изготовления предметов внутреннего убранства.

Открытие Полевского мрамора под Екатеринбургом в 1840-х годах создало основание для работы И. И. Гальберга над 8 проектами ваз и чаш «из белого мрамора и другого крепкого камня». Они были отправлены в работу на

Екатеринбургскую фабрику предписанием уже от 6 мая 1843 года (ГАСО, ф. 86, оп. 1, д. 862, л. 41-44). Кабинет Е. И. В. предписывает использовать новый материал, употребив его «на выделку для садов разных ваз и пьедесталов, тем более, что сии последние часто требуются для Дворцов, а также с пользою могут быть употреблены и в Новом Императорском Эрмитаже» [140, с. 586]. В фабричных ведомостях появляется новая графа: «работы для садов». Над серией рисунков для «ваз из белого мрамора, для цветов в сад» архитектор работал в 1849 году (ГАСО. ф. 86, оп. 1, д. 862, л. 72–75). Благодаря открытию этого месторождения, камнерезные формы выходят за пределы интерьера. Вазы и чаши из мрамора стали широко использоваться для украшения парков и усадеб.

Высокое техническое оснащение камнерезных фабрик и применение новых машинных технологий создали условия для изготовления серий изделий, объединённых в ансамбль. Это потребовало новых приёмов проектной работы от архитектора, которые позволяли бы сделать выбор рисунка сразу из нескольких представленных вариантов, а также ускорить работу над камнерезным изделием, используя в производстве одни и те же лекала при обработке нескольких изделий. В проектах 1845–1849 годов композиционные приёмы унификации, уже наметившиеся, но ещё недостаточно выкристаллизовавшиеся в раннем творчестве и отработанные затем в изделиях 1836 года, проявились с отточенным мастерством. И. И. Гальберг создаёт серии проектных рисунков без заливки цветом в силуэтном исполнении, варьируя предложения по 2–3 варианта на листе. Примером служат 16 чертежей для серо-фиолетового порфира, поступивших на ЕГФ от 15 марта 1845 года (Приложение II, рисунок 38–40), проекты ваз и чаш для «крепкого камня» от 1 мая 1848 года (Приложение II, рисунок 41–42), проекты «ваз из белого мрамора, для цветов в сад» от 5 февраля 1849 года (Приложение I, рисунок 134–137). В основном, на проектных рисунках представлена широко открытая чаша на высокой ножке.

Проектные листы позднего периода при разработке открытой чаши демонстрируют развитие приёма вариативности при создании изделия. За основу

берутся единые пропорции (Приложение II, рисунок 38) или единое образное построение вазы, например, это чаша на высокой ножке с разделением донной и венчающей частей двумя или одной полочками (Приложение II, рисунок 41). Меняя очертания обломов и пропорции независимо от формы, (круглой, овальной или квадратной) И. И. Гальберг создаёт несколько произведений искусства, объединённых общим замыслом. Единой темой может быть общая композиционная сетка, в которую автор вписывает по-разному скомпонованные формы открытой чаши (Приложение II, рисунок 40). Варьируются высота ножки, диаметр чаши и формы обломов. Конструктивная система, художественно выраженная в архитектонике каменной чаши, здесь доведена до высочайшего тектонического совершенства и гармонии. Высокая пластическая безупречность этих проектных работ, основанная на символическом выражении работы конструкции, составляет основу позднего творчества И. И. Гальберга.

Формы ваз И. И. Гальберга неоднократно повторялись и оставались востребованными до конца 1860-х годов, до прекращения широкомасштабного государственного дворцового строительства. Необычайно популярной была форма круглой чаши из таганайского авантюрина (проекты 1828, 1836 годов), «её пропорционально уменьшенные вариации украшали зимние сады, парадные залы, каминные, консоли, секретеры, письменные и будуарные столы», – отмечает В. Б. Семёнов [140, с. 431]. В связи с всеобщим принципом развития художественной формы от замкнутой к открытой, идея открытой чаши в творчестве И. И. Гальберга достигает своей кульминации.

Совершенство «типовых» архитектурных элементов, их вариативность и немногочисленность, где каждый из них сам по себе всесторонне гармоничен и входит как нераздельная часть в единое целое камнерезной формы, позволяло архитектору использовать их в самых разных композициях. Оформление донной части вазы из таганайского авантюрина в виде узкого плоского нависающего плинта, используемого обычно для декора квадратных вазовых форм,

демонстрирует нам формообразующую вариативность метода зодчего (Рисунок 17).

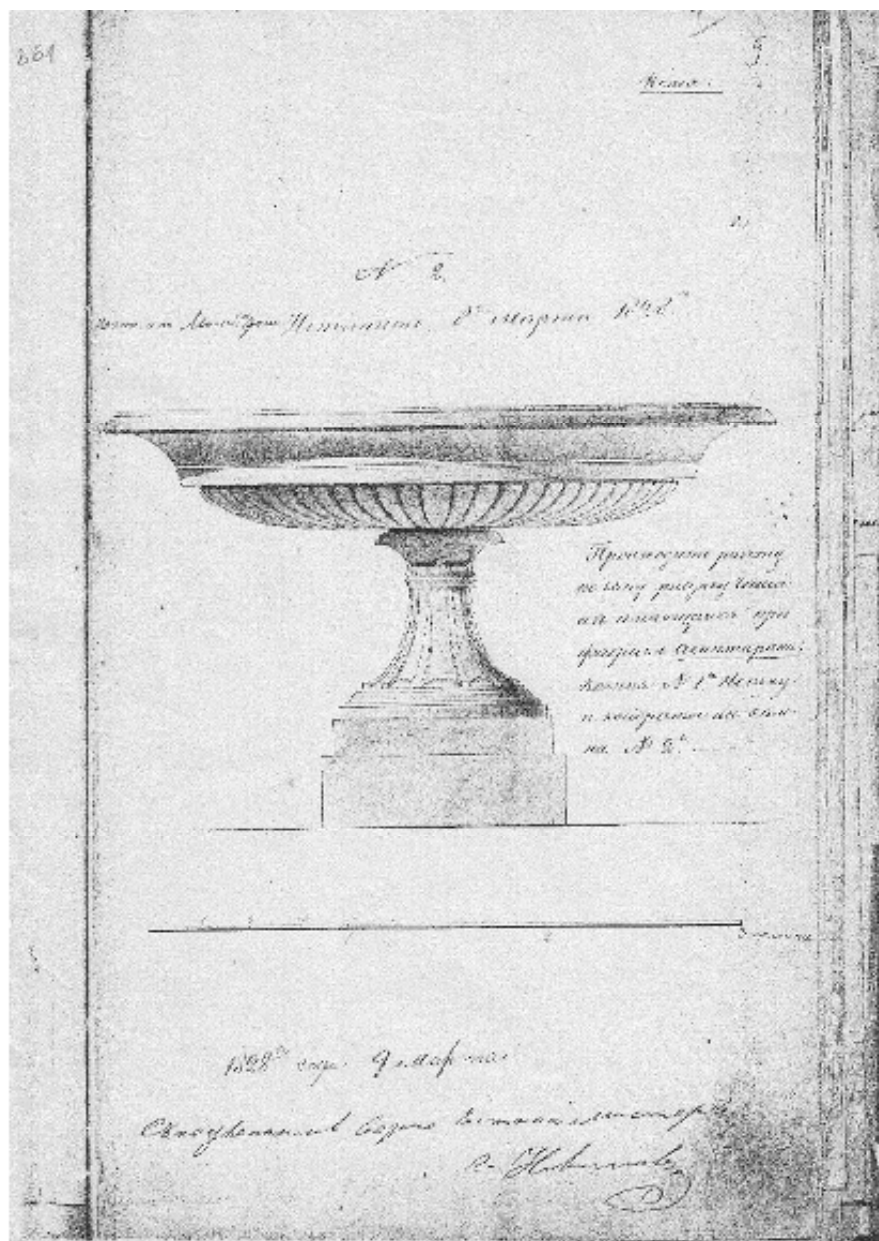


Рисунок 17 – Чаша из таганайского авантюрина, рис. № 2, предписание от 8 марта 1828 года.
Бумага, тушь, акварель (копия). ЕГФ. ГАСО, ф.86, д. 862, л. 3

С 1830–1840 годы цветной камень вводится в декоративное убранство интерьера не на стадии его проектирования, а механически включается в уже сложившуюся и завершённую ансамблевую композицию. Вещи не привязываются к месту, мобильны, их легко перемещают в дворцовом пространстве. Каменный материал в этом случае предпочитали спокойной, тектоничной окраски,

вследствие широкое распространение в это время получают калканская яшма и порфир. Яшмовые чаши И. И. Гальберга этого периода характеризуются большой обобщённостью, высоким качеством форм, сочетаемостью и взаимосвязанностью всех элементов. Художественно оцениваемые как проявление структурной и пластической гармоничности, они являлись изделием универсальным, представленным как совершенное архитектурное целое, способное включаться в любое классически организованное пространство.

Надписи, сделанные художником под каждым чертежом: «из порфира», «из белого мрамора», «малинового агата» – указывают на то, что мастер видел будущие изделия «в материале» и проектировал для определённого камня. Для уральского порфира, открытого в 1844 г., И. И. Гальбергом сделаны проекты по абрисам, т. е. обмерным рисункам с камней, находящихся на Екатеринбургской фабрике. Каждый рисунок был пронумерован рукой архитектора со ссылкой на определённый камень [140, с. 554].

Внимательное отношение к рисунку и фактуре камня прослеживается у И. И. Гальберга и в многочисленных проектах пьедесталов из мрамора, порфира, змеевика. В зависимости от плотности каменного материала и его окраски выстраиваются формы пьедесталов, планируются профили, филенки и карнизы. Серия проектов была подготовлена мастером в 1844 году для сложнопрофилированных пьедесталов из горнощитского, невянского, богословского мрамора, серо-фиолетового порфира (Приложение II, рисунок 43–47).

Так называемый «николаевский классицизм» стал последней, завершающей фазой развития данного стиля в русской архитектуре, а середина XIX века – это уже время кризиса классицистической эстетики. Внешне кризис проявился в утрате гармонии архитектурных форм, усилении педантичной тщательности в отделке деталей, высушивании формы и шаблонности [133, с. 21]. Чрезмерная геометризация в построении композиции, переусложнённая декоративными деталями характеризует всё направление академической школы 1840–50 гг.

Произведения И. И. Гальберга явились фактически последними произведениями классицизма, вместе с тем в них есть уже нечто, предвещающее искусство последующего периода. Влияние нарастающих тенденций эклектизма прослеживается при сравнении двух очень похожих проектов: рисунка для вазы из серо-зелёной калканской яшмы 1839 года и чертежом для вазы из порфира 1846 года, входящего в комплект 10 рисунков для Колыванской фабрики под литерой К. Последний уже демонстрирует утрату пластических свойств изделия и постепенное перерастание русского ампира в холодные эклектические стилизации второй половины XIX века (Рисунок 18).

Вазы настолько внешне похожи, что мнение исследователей разделилось. Одни высказывали предположение о принадлежности проектов двух ваз одному автору – И. И. Гальбергу [19, с. 112]. Другие, в связи с большой разницей в декоре, придерживались иной точки зрения и связывали создание второй вазы с творчеством архитектора А. И. Кракау [93, с. 363]. Мы придерживаемся мнения первых исследователей, которое заключается в том, что обе вазы относятся к перу одного автора, а именно И. И. Гальберга. Проект вазы из серо-фиолетового коргонского порфира отнесён к авторству И. И. Гальберга ещё и потому, что он не мог быть сделан А. И. Кракау по той причине, что архитектор с 1842 по 1849 год находился в пенсионерской поездке за рубежом вместе с зодчими А. И. Резановым и Н. И. Бенуа. И только после возвращения в Россию в 1850-м году он был зачислен в штат Кабинета Е. И. В. Об этом говорится в некрологе А. И. Кракау, опубликованном в журнале «Зодчий» за 1889 год [112, с. 20–21.]. На принадлежность этого проекта И. И. Гальбергу указывает и тот факт, что он включён в комплект чертежей из 10 листов для Колыванской фабрики, стилистически близких друг другу и, вероятно, выполненных одной рукой [Приложение II, рисунок 36]. Многие проекты из этой серии чертежей уже атрибутированы исследователями как проекты И. И. Гальберга. Возможно, разрабатывая серию рисунков для Алтайской фабрики, архитектор взял за основу

свой ранний проект для Екатеринбургской, как это он неоднократно делал, изменил детали и переработал декор.

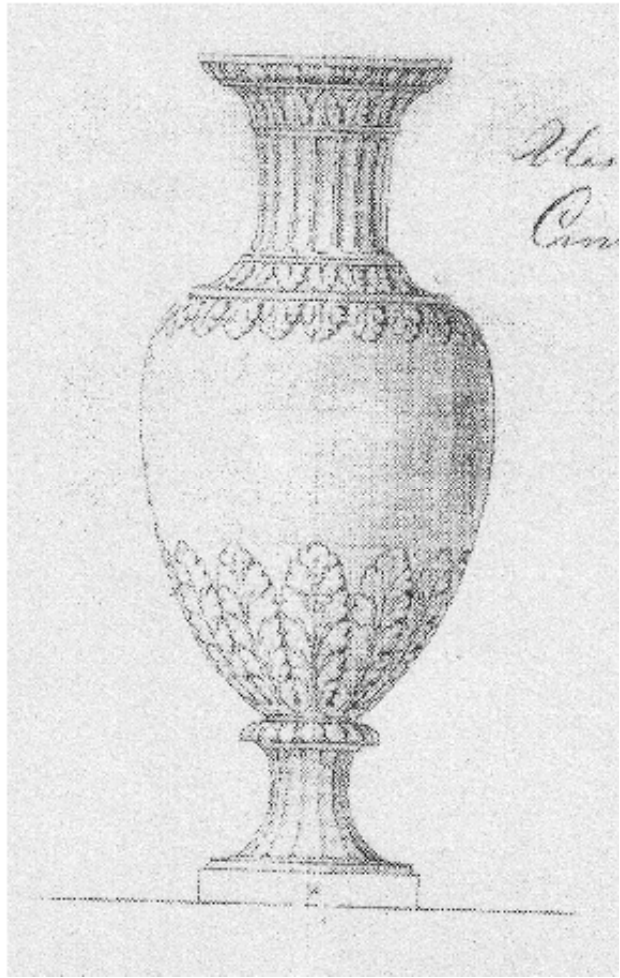

	
<p>Гальберг И. И. Проект вазы из серо-зелёной калканской яшмы, рис. № 100 от 18 апреля 1839 г. для Екатеринбургской фабрики</p>	<p>Гальберг И. И. (?). Проект вазы из серо-фиолетового коргонского порфира, рис. № 13, 15, 1846 г. для Колыванской фабрики</p>

Рисунок 18 – Два проекта яйцевидных ваз И. И. Гальберга для Екатеринбургской (1839 г.) и Колыванской (1846 г.) камнерезных фабрик

Низ тулова, оплечья ваз И. И. Гальберга покрыты рельефным акантовым орнаментом, горло и ножка – каннелюрами. Эффектная стилизованная резьба вазы 1839 года производит впечатление накладного каменного декора. Масштаб лепки созвучен просторному объёму изделия и рассчитан на восприятие не вблизи, а на расстоянии. Орнаментальное решение вазы 1846 года выполнено

совершенно в другом ключе. Исполненное в тех же классических традициях, оно несёт в себе определённые изменения: силуэт становится суше, сдержаннее, появляются дополнительные жёсткие членения объёма в виде тяг комбинированного профиля – валика и полочки. Архитектором вводятся элементы более мелкого масштаба: узкие многочисленные выпуклые ложки, дробящие форму горла и ножки и на треть перекрытые лиственным орнаментом в нижней части тулова. Стилизованный лист аканта на вазе И. И. Гальберга заменяется тщательно «прорисованным» растительным декором, рассчитанным на восприятие вблизи. Орнаментальная и изобразительная резьба становится самоцелью для художника, а в нижней части тулова, накладываясь друг на друга, «спорит» с тектоникой изделия. Стремление к максимально точной передаче отдельных форм и деталей, насыщенность их и дробность, при которых декор густо облепляет тело вазы, рождает впечатление сухости и измельчённости, которое неотделимо от наших представлений об эклектике. Это вполне закономерно, так как связано как с особыми свойствами художественного восприятия середины XIX века, исходящего из максимального правдоподобия в передаче натуры, так и с более общим мироощущением эпохи, где аналитичность мышления брала верх над тенденцией к обобщению, что сказалось наиболее явственно в трактовке художественной формы второй вазы И. И. Гальберга [108, с. 109].

Выводы

Личный вклад И. И. Гальберга в историю камнерезного искусства может быть определён следующим образом:

- имея необычайную широту интересов, тесную связь с передовыми течениями русской общественной жизни, архитектор занимал активную жизненную позицию, вёл обширную деятельность в подготовке профессиональных кадров, за что ему было присвоено звание академика архитектуры. Высокое профессиональное и графическое мастерство

позволило мастеру работать в команде с выдающимися архитекторами того времени: Дж. Кваренги и К. И. Росси;

- фундаментальное образование в Императорской Академии Художеств определило стойкое следование его искусства традициям классического формообразования;
- используя принципы русского классицизма при проектировании камнерезных изделий, архитектор создавал новые композиционные решения, отличающиеся рациональностью и художественным совершенством;
- масштабность и высокое проектное мастерство И. И. Гальберга оказали огромное влияние на качественный уровень камнерезной промышленности в России, а в рамках культурных процессов – на формирование предметной среды эпохи в целом.

ГЛАВА III. КАМНЕРЕЗНАЯ ВАЗА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ РЕШЕНИИ РУССКОГО КЛАССИЦИСТИЧЕСКОГО ИНТЕРЬЕРА

Особенностью бытования вещей является то, что они всегда связаны с конкретным интерьером или экстерьером, без которого вообще не существует декоративного искусства. Отдельный предмет – это часть органического единства, предполагающего естественное объединение вещей, произведений разных видов искусства в одном ансамбле. Поэтому анализ монументально-декоративных произведений возможен только в контексте привычной для них среды. Непреходящая ценность произведений декоративного мастерства прошлого может быть до конца понята лишь при исследовании целого комплекса вопросов существования предмета в реальной в то время бытовой среде с учётом характера, привычек, поведения человека и его отношения к вещам.

Без парадных интерьерных украшений крупных форм из малахита и других поделочных камней в сочетании с золоченой бронзой не мыслились интерьеры эпохи классицизма. Вазы не только украшали помещения и расставляли необходимые акценты, но, свидетельствуя о взыскательном вкусе и пристрастиях их владельца, своим величием утверждали идеалы эпохи. Монументальные чаши, входившие в убранство дворцовых зал, несли активную идеологическую нагрузку. Наряду с декоративным назначением утверждалась и идея национального превосходства России, одновременно прославляющая императора и богатства русской земли. Камнерезные изделия отличались не только своей грандиозностью и яркой образной выразительностью, но, созданные по законам ордерных форм, выступали в чётком соподчинении с архитектурой интерьера. Работая архитектором, И. И. Гальберг, несомненно, участвовал в организации архитектурного пространства дворцового интерьера, хорошо знал и умело использовал выразительные свойства монументальных изделий, спроектированных им самим. Основным правилом служило строгое подчинение

предметов декоративного убранства архитектуре в смысле выбора места размещения, величины изображения, характера материала и цвета. На этом строился синтез двух искусств. Камнерезные изделия сознательно использовали там, где необходимо было создать эффект, усиливающий эмоциональное воздействие композиции.

В этой главе рассмотрены некоторые средства гармонизации дворцового пространства с применением камнерезной вазы. Актуальность выбранной темы определяется возросшим в последнее время вниманием к индивидуальному проектированию и декорированию жилых интерьеров. При всем многообразии стилевых переложений и ремейков одним из основных стилистических направлений в интерьерных композициях на современном этапе является использование реконструкций *исторических стилей*. В свете отношения к жилищу как «персонально ориентированному знаку» проявляется интерес к уникальным авторским объектам, «самоценным» вещам в интерьере, обладающим яркой индивидуальностью или особой образной значимостью [102, с. 69].

В связи с этим автор счел возможным обратиться в данной работе к проблеме места и роли камнерезной вазы в классицистическом интерьере, анализу её взаимосвязей с пространством и особенностей художественно-образного языка. Важным вопросом стало выявление стилистических тенденций в камнерезном искусстве конца XVIII – первой половины XIX века, неразрывно связанных с этапами классицизма, ампира и ранней эклектики, общественными вкусами и техническими достижениями в обработке камня. Представляется, что изучение ведущих тенденций формообразования в камнерезном искусстве поможет точнее определить место творческого наследия И. И. Гальберга и его предшественников: Дж. Кваренги, А. Воронихина, К. И. Росси в историческом развитии прикладного искусства этого времени.

3.1. Камнерезная ваза в процессе стилеобразования интерьера эпохи классицизма

Камнерезную отрасль декоративно-прикладного искусства в середине XVIII в. затрагивают наибольшие преобразования. Природный камень был нетрадиционным декоративным материалом для России, он получает распространение только в результате реформ Петра I, став составной частью его бытовых нововведений [73, с. 8]. Поделочный камень приобретает популярность в архитектуре, декоративно-прикладном искусстве и минералогии. Мода на собирание минералов, охватившая широкие круги населения, основывается на особенностях культуры тех лет, связанной с просветительской философией, интересом к естествознанию, любовью к природе. Созданные в России три камнерезные фабрики (Петергофская, Екатеринбургская и Колыванская) начиная с 1770-х годов переходят к созданию крупных произведений, главным образом, ваз.

Камнерезные вазы вместе с другими предметами декоративно-прикладного искусства заполняли архитектурное пространство, создавали художественный образ интерьера эпохи. Отличительными чертами камнерезных изделий этого периода являются свойственные классике строгая симметричность, уравновешенность отдельных частей, согласованная их соподчинённость. Особый тектонический ритмический строй произведения, выраженный в пропорциях, форме и приёмах декоративного оформления, аналогичен архитектурному ордеру.

Становление, эволюция и смена художественных стилей в камнерезном искусстве протекают синхронно с развитием архитектурных форм. В самых ранних камнерезных изделиях, относящиеся к концу XVIII века – периоду строгого классицизма (1780–1790-е годы), красота материала, соотношение пропорций и ритм служат единственными средствами воплощения идейного замысла произведения. Архитектором, много работавшим в области декоративно-прикладного искусства в этот период, являлся Дж. Кваренги (1744–1817). Глубоко изучив памятники античного Рима и итальянского

Ренессанса, он «опирался в своем творчестве на заветы А. Палладио, что усиливало строгий и всегда монументальный характер его произведений» [152, с. 52]. «Античное – писал он – всегда лежало первой основой моих наблюдений» [152, с. 6]. Следует отметить приемы оформления интерьеров Дж. Кваренги, куда органично входили каменные вазы. В качестве важнейшего архитектурного средства он использовал гладкие, чистые, спокойные поверхности стен. Во многих интерьерах вся выразительность строилась на противопоставлении гладких стен и пластически обособленных декоративных групп, будь то мебель или камин, декорированный вазами. Нерасчлененные формы предметов у Дж. Кваренги всегда монолитны, он нигде не мельчит и не дробит детали. Предмет зодчий «выявляет еще очень тактично и строго», он полностью подчинен задачам декоративного ансамбля, то есть, в конечном счете – архитектуре [127, с. 179]. Он не спорит с ней и не «заявляет о себе в полный голос», как это произойдет в 1820-х и начале 1830-х годов в интерьерах другого великого представителя русского классицизма, К. И. Росси [127, там же].

Вазы, спроектированные зодчим, выточены из цельных кусков, невелики по размерам и почти не имеют орнаментального декора (Рисунок 19; Приложение II, рисунок 1). Объёмы ваз приближаются к строгим геометрическим формам: яйцевидным, шаровидным, цилиндрическим. Формы просты и лаконичны, изысканны по линиям, пропорционально гармоничны, очень масштабны. Вазы ясно членятся на основные конструктивные части: ножку, тулово и горло – и имеют гладкую спокойную поверхность, но внутренне исполнены сильнейшего напряжения, которому противостоит сопротивление материала.

Культивируемая автором идея развития тектонических качеств формы вытесняет орнамент с поверхности предмета, позволяя ощутить внутреннюю структуру вазы, фактуру и качество её материала. Произведения камнерезного искусства рассматривались архитектором не обособленно, а в тесной связи с его архитектурным «кредо». Дж. Кваренги не допускал иного отношения к камню, как к плотному, статичному, устойчивому телу. В. Н. Талепоровский справедливо

пишет, что зодчий «принял бы за насмешку, если бы ему сказали, что архитектурное сооружение может быть «динамично», что архитектура должна выражать устремление, поворот, направление, движение и т. п.» [152, с. 49].



Рисунок 19 – Ваза из красного порфира 90-е гг. XVIII в. Отнесена к произведениям круга Дж. Кваренги. ГЭ. (Ил. по изданию: Мавродина Н. М. Искусство русских камнерезов XVIII–XIX веков: Каталог коллекции - СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2007, с. 316)

В своих декоративно-прикладных произведениях зодчий почти не применял «вертящихся» и закручивающихся декоративных украшений в виде растительных мотивов или изображений зверей. При такой творческой установке материалом для ваз только и мог быть камень, темный по цвету, тяжелый и внушительный, почти однородный, без прожилок и включений – калканская яшма, порфир или лабрадор. Иной по цвету и фактуре материал, более красочный и пестрый, вступал бы в противоречие с рационалистической трактовкой и сдержанным

пластическим образом декоративного изделия. Лаконичные обтекаемые формы изделий, их гладкая отполированная поверхность подчёркивали выразительность самого камня и его декоративные качества. Эти формы не только соответствовали принципам классицизма, но и диктовались труднейшим в обработке материалом.

Эпоха Александровского классицизма, пришедшая вслед за классицизмом 1780–90 годов, дала совершенно новый подход к организации внутреннего пространства здания. Интерьеры тоже строятся по принципам стилистического единства, но оно уже несколько иное, чем в XVIII веке. В интерьерах прошлого периода классицизма в основе композиции лежала ордерная система, дробящая поверхность стен и перекрытий и гармонирующая ритмичной дробностью декоративного убранства [127, с. 177]. Роль декоративного элемента была строго ограничена. С начала XIX в. плоскость стен и перекрытий не расчленяется, формируется цельное внутреннее пространство здания. Стилистическое единство в таком интерьере обеспечивалось *единством архитектуры, ритма, цвета и фактуры, характерным как для архитектурных элементов интерьера, так и для предметов его убранства*. Комнаты теряют грандиозность и приобретают более «человеческий», интимный вид [63, с. 17]. Назначение их уточняется, они получают отпечаток индивидуальности обитателя. Одновременно повышается интерес к предмету, акцентируется его самостоятельность и индивидуальность. Тип так называемого «архитектурного интерьера» сменяется в последующие эпохи новым типом «вещевого» интерьера [63, с. 20]. Мебель, картины, драпировки, вазы начинают играть определяющую роль. Такое преобразование интерьеров отражает новые стороны мироощущения на рубеже веков, новое отношение к человеку. Однако повышенная значимость предметов внутреннего убранства еще не нарушает целостности ансамбля дворцового интерьера, они остаются взаимосвязанными [63, там же].

На рубеже XVIII–XIX вв. постепенно повышается уровень декоративности камнерезных изделий, который находит своё выражение в смелом варьировании форм, введении разных типов декора и выборе богатых пород цветного камня,

украшенных золотистыми бронзовыми накладками. Камнерезные вазы сохраняют строго замкнутую, яйцевидную форму зрелого классицизма, но основное внимание сосредоточивается на красоте материала. Исключительно высоко поднимается значение декоративных ваз в работах А. Н. Воронихина (1759–1814). Здесь мы видим поразительное умение архитектора увязать поделочный камень с формой изделия, подчеркнуть структурой камня конструкцию вещи. Эмоциональная выразительность камня дополняется декором из позолоченной бронзы. Форма бронзовых ручек изделия напоминает переплетающихся змей, фантастических существ, листьев, цветов, оформляющих оплечья ваз. Бронзовый декор имеет дополнительный живописный эффект и входит в число важнейших средств выразительности изделия [83, с. 58] (Рисунок 20). «Могучая и разнообразная красочность монументальных ваз А. Н. Воронихина» первого десятилетия XIX века свидетельствует о принципиально новом, по сравнению с предыдущим периодом, «рационалистическом подходе к предмету» [179, с. 46, 48]. Главное в интерьерах А. Н. Воронихина – единство целого, и этому способствует каждый элемент, соотнесенный с окружением. Интерьеры Воронихина – «это завершенное художественное произведение, состоящее из разных предметов, объединенных в ансамбль» [161, с. 245].

На долю К. И. Росси (1775–1849) выпала задача выразить в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве чувство национальной гордости, которое охватило русский народ после победоносного завершения Отечественной войны 1812 года. В этих видах искусства нашел отражение подъем гражданственности и патриотизма стиля ампира.

Как известно, все наружное и внутреннее убранство здания, вплоть до мелких деталей, выполнялось исключительно по чертежам К. И. Росси. Потребность в монументальных произведениях камнерезного искусства как важных элементах декора новых интерьеров заставляла Росси заниматься и проектированием изделий из камня. В отделке изделий этого периода архитектор отдаёт предпочтение утончённо декоративной, а не эпатажно-эмоциональной

траговке вазы. Оформление камнерезных изделий К. И. Росси в целом характеризуется многословной нарядностью, пластическим и цветовым разнообразием, обилием разнохарактерных орнаментальных мотивов (Рисунок 21, Приложение II, рисунок 48, 49).



Рисунок 20 – А. Н. Воронихин. Ваза из ямской яшмы по рис. 1801–1802. Павловск.
(Ил. по изданию: Кучумов А. М. Русское декоративно-прикладное искусство в собрании Павловского дворца-музея – Л.: Художник РСФСР, 1981, С. 210)

Нововведением является новая форма широко открытой чаши на изящной высокой ножке, рассчитанной на естественное взаимодействие с окружающим пространством. Все горизонтальные членения вазы подчёркивают последовательное движение вверх. Это движение «мощного внутреннего роста»

завершается изящно открытой плоской чашей и является образным выражением раскрывшегося цветка [82, с. 7].



Рисунок 21 – Проект К. И. Росси. ГЭ. Альбом 4. л. 90

Форма широко открытой чаши была введена А. Н. Ворониным в первом десятилетии XIX века [19, с. 102]. Дальнейшее развитие форма плоской чаши получает в творчестве К. И. Росси и мастеров его круга (И. И. Гальберг).

Следуя по пути А. Н. Воронихина, К. И. Росси развивает ансамблевость, достигая в этом необычайного совершенства. Он блестяще решает проблему целостного проектирования как в крупном градостроительном ансамбле, так и в отдельном предмете внутреннего убранства залов. Архитектор проектирует каменные вазы вместе с пьедесталами, решая их как неотъемлемую часть композиции. Каждое изделие включается им в определенный ансамбль, так же как

каждый ансамбль делается для определенного места в интерьере. Интерьеры, созданные Росси, построены на органической связи всех выразительных компонентов – формы, материала, цвета, фактуры. Вещи, мебель, архитектура, заключенные в зале, объединены между собой и образуют систему взаимосвязанных масштабов. Неразрывность этой системы свидетельствует о совершенстве интерьера в целом. Таковы интерьеры Елагина, Зимнего и Михайловского дворцов [113, с. 149]. «Последним художественным штрихом», связывающим окружающую обстановку в единое целое, является использование архитектором красочного эффекта золочённой бронзы. Многочисленные бронзовые украшения, детали и накладки изделий прекрасно сочетались с легкими акцентами золочения в цветовой гамме интерьеров К. И. Росси, в результате чего эмоциональное звучание композиций этого времени всегда проникнуто необыкновенным артистизмом и какой-то утончённой парадностью.

Необычайно развитое чувство декоративности, внимание к разработке деталей, широта замысла – все это характеризует К. И. Росси как крупнейшего мастера русского ампира в области декоративно-прикладного искусства.

К 1820–30-м годам золочёная бронза постепенно вытесняется орнаментальным резным декором, что демонстрирует творчество И. И. Гальберга (1782–1863). Применение рельефа с его разнообразием форм и неоднородностью фактуры продиктовало совершенно другой подход к использованию художественных свойств камня. Рельефный орнамент на вазах из цветного камня встречается там, где порода отличается большей одноцветностью и единством структуры. Такова, например, серо-зелёная калканская яшма, которая в первой половине XIX века обретает новое значение. Однородность её строения, ровный спокойный фон камня позволяют посредством переходов теней и полутеней отчётливо выявлять все детали рельефного декора камнерезного изделия. Именно поэтому серо-зелёная калканская яшма и коргонский серо-фиолетовый порфир становятся излюбленным материалом для художников высокого и позднего ампира.

Как главная художественная и эмоциональная сила, подчиняющая себе форму и все части изделия, выступает орнамент в вазах этого времени. Композиция изделия насыщается разнообразными орнаментальными и архитектурными формами. Рельефные, натуралистически проработанные листья аканта почти сплошь заполняют ножку изделия, отчего создаётся впечатление, будто она образована ими. Изошрённый резной декор «делает» вещь, он оказывается в художественном смысле главнее её (Рисунок 22).



Рисунок 22 – Проект И. И. Гальберга 1828 г. ГАСО, ф. 86, оп. 1, д. 861, л. 8

Если ампиру в период его расцвета была свойственна любовь к гармоничным, благородным, красочным сочетаниям, то для периода его увядания (1830–1840-е годы) характерно увлечение яркими сочетаниям дополнительных цветов,

вызывающими, пестрыми красками. Это обусловило широкое применение таких пород камня, как малахит и лазурит. В эпоху «николаевского классицизма» повышается значение создаваемых исключительно на императорских предприятиях каменных ваз как объектов репрезентативной культуры, подтверждающих высокое положение в обществе их владельца и воплощающих очередной «государственный стиль».

Монументальная ваза становится неотъемлемым элементом ампирного интерьера, она трансформирует классицистическое пространство, меняет соотношение главного и второстепенного, изменяет архитектурные акценты и принципы построения интерьерного пространства.

В соответствии с общим ходом развития классицизма данный стиль в камнерезном искусстве эволюционирует в сторону утяжеления форм. Это отчетливо видно по проектам И. И. Гальберга. Формы изделий теряют свой изящный силуэт, становятся более массивными, тяжеловесными. Появляются вазы просто гигантских размеров. Дальнейшая монументализация в камнерезном искусстве, связанная с изменением стиля, приводит к упрощению декора или полному отказу от него. Наиболее распространёнными становятся изделия, рассчитанные на определённый эффект ракурса – овальные и квадратные чаши, определяющим здесь становится «принцип фронтальности». Подобный «картинный» подход к вазе, когда она рассматривается по преимуществу с одной или двух главных сторон (прежде вазы были рассчитаны на круговой обход) стал постепенно вырабатываться в начале XIX столетия. Главная «фасадная» их сторона подчёркивалась самой «распластанной» формой квадратной чаши, чаще всего широко раскрытой и покоящейся на высокой ножке. Эта форма в первой половине XIX века заменила замкнутую яйцевидную форму ваз, характерную для строгого классицизма [78, с. 51]. Завершающим выражением такого рода изделия стала квадратная лазуритовая чаша И. И. Гальберга на высокой ножке (Рисунок 23). Несмотря на всё усиливающиеся эклектические тенденции во второй четверти XIX века, произведения архитектора строятся на основе классических

принципов формообразования. Снижение архитектурных качеств камнерезных изделий происходит только в 1860-е годы.

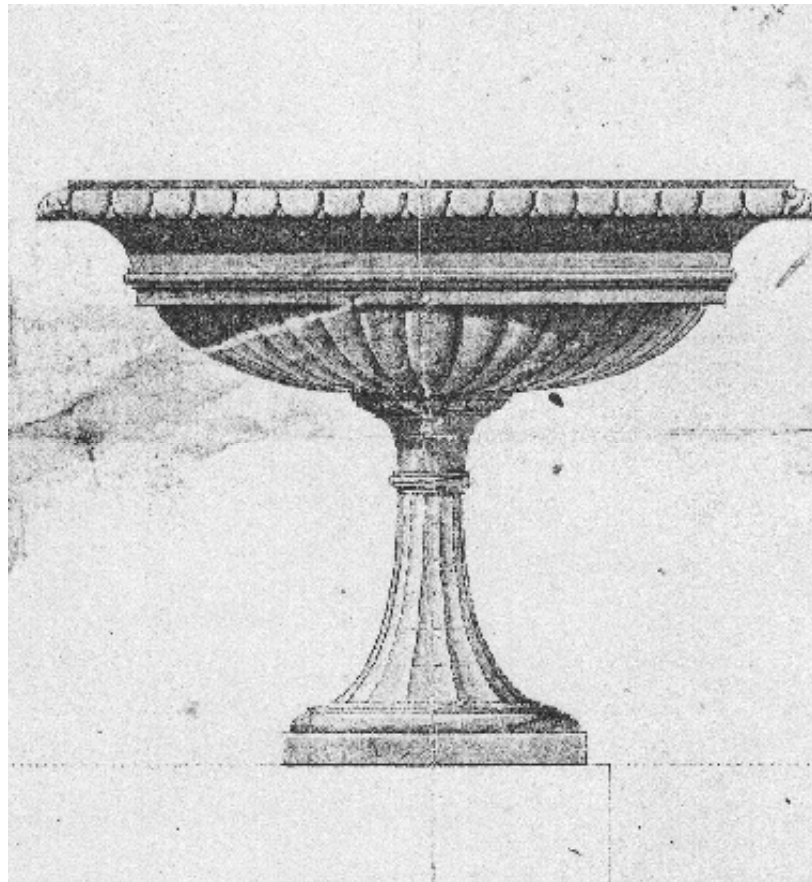


Рисунок 23 – Проект И. И. Гальберга 1828 г. ГАСО, ф. 86, оп. 1, д. 861, л.19

Повышенный интерес к предмету способствует постепенному выявлению самостоятельности последнего, развитию обособленности, росту декоративности, и, в конце концов, – *разрыву с общим ансамблем интерьера*. Стилистическое единство в его убранстве постепенно утрачивается. Развитие промышленной технологии производства, создающего художественные изделия широкого спроса практически из любого материала, постепенно превращает архитектора из художника в рисовальщика-декоратора, оформителя, работающего параллельно с непосредственным инженером-строителем. Таким образом, создание единого ансамбля архитектуры и декоративно-прикладного искусства было нарушено эклектическим методом. Его широкое применение привело к тому, что все задачи стали решаться по отдельности. Художественные произведения из

цветного камня проектируются разными художниками, не связанными с архитектурными постройками. Готовые изделия отбираются из кладовой Кабинета Е. И. В. для новых интерьеров и служат дорогими подарками для высокопоставленных особ.

Произведения 1860–1870-х годов – периода поздней эклектики – отличаются редким разнообразием форм. Размеры их мельчают, пропорции уравнивают изделие и пьедестал, формы чаш расплющиваются и распластываются, силуэты становятся невероятно прихотливыми, напоминающими вычурную декорацию. Ваза строится уже не по законам ордерной системы, а только с использованием её элементов, достаточно произвольно подставляемых в композиции и никак не соотносящихся с ордерной структурностью. Примером могут служить произведения архитектора А. И. Валберха (Рисунок 24; Приложение II, рисунок 2).

Далее заимствования из разных исторических стилей приводят к полному пренебрежению тектоническими свойствами материала. Технологии в камнеобработке того времени позволяли работать с каменным материалом, «превращая его по прихоти заказчика в глину, дерево, фарфор, который "мяли" или "заплетали" в причудливые узоры» [141, с. 76].

С конца XVIII до середины XIX века эволюцию камнерезных ваз направляло стремление найти и обозначить их художественные возможности, осмыслить роль в интерьере. Весь процесс эволюции ваз – обязательного элемента русского интерьера – совпадает с этапами русского классицизма, ампира, но классицистические тенденции продолжали жить в камнерезном искусстве до 1850–1860-х гг., времени поздней эклектики.

Таким образом, в процессе эволюции формирования русской камнерезной вазы в дворцовом интерьере конца XVIII – первой половины XIX века можно выделить четыре этапа:

Первый этап. Развитие происходит от простых замкнутых яйцевидных ваз, где организация формы предмета осуществляется экономичным в

художественном смысле способом, без включения в декор орнамента. Основным способом эстетического осмысления камнерезной вазы в эпоху зрелого классицизма служат тектонические свойства материала; ваза, дополняя архитектуру, играет подчинённую ей роль.



Рисунок 24 – Проект А. И. Валберха 1863 г. (Ил. по изданию: Семёнов В. Б., Тимофеев Н. И. Екатеринбургская камнерезная и антиковая фабрика: 1805–1861 – Екатеринбург: ИГЕММО «Lithica», 2003. с. 61)

Второй этап – 1800–1812-е годы – характеризуется использованием декоративных средств выразительности. Утончённое гармоничное равновесие, созданное синтезом орнамента и предмета, характеризует изделия высокого классицизма. В это время многоцветный природный декор приобретает самостоятельную значимость, активно вводится золочёная бронза. Установка ваз производится с учётом соответствия их форм особенностям пространства интерьеров. Вазы ставятся под балдахины, включаются в ниши, которые своей нарочитостью подчеркивают ценность и значение вазы, усиливают произведенное ею впечатление.

Третий этап – 1812–1830-е годы – это время дальнейшей эволюции ваз как средства формирования интерьеров. Имея глубокую связь с архитектурой, вазы уподобляются малым архитектурным формам, лишаются многоцветного декора, который вытесняется насыщенным скульптурным рельефом. Он служит теперь выявлению архитектоники, зрительно укрупняя формы каменных изделий. Дальнейшая монументализация максимально упрощает декор, сводит его к единичным формам. Наиболее распространёнными становятся изделия, рассчитанные на определённый эффект ракурса, определяющим для которых является принцип фронтальности. Ваза получает всё большую самостоятельность, всё сильнее определяется в пространстве, что ведёт к окончательному разрыву с общим ансамблем интерьера. Утрата стилистического единства приводит к тому, что камнерезные произведения внедряются в уже готовый интерьер, размещаются среди случайных предметов.

Одновременно идут процессы превращения ваз в элемент интерьера, активно влияющий на организацию его пространства. Колоссальные вазы в это время не только доминируют в дворцовой среде, но и активно участвуют в гармонизации и упорядоченности интерьерного пространства. Превращение ваз из элемента архитектурного и пластического обогащения интерьера в средство его пространственной организации становится крупнейшим достижением архитектурной мысли в эпоху классицизма.

Четвёртый этап. Эклектические тенденции в 1840–60 годы нарушают выработанные пропорциональные соотношения, масштабы, композиции с пространственно-планировочной и конструктивной основой, с которыми они составляли единое целое. С утратой ведущей роли ордера теряется жесткость и определенность центрально-осевой схемы ваз. Чаши даже зрительно не выглядят как конструктивный элемент, они теперь откровенно декоративны. Отсутствие связи между декором и формой подменяет художественно решённый предмет украшенным и превращает «эти «новые формы» из носителей прекрасного в непосредственный источник кризисного, переломного состояния, переживаемого искусством XIX века» [75, с. 66].

3.2. Камнерезная ваза И. И. Гальберга как средство гармонизации пространства классицистического интерьера

Органичное целое экстерьера, и внутреннего пространства сооружения эпохи классицизма строилось на «принципах ансамблевости». Формирование ансамбля основывалось на образном, содержательном единстве и комплексе тщательно отобранных художественно-выразительных приёмов [127, с. 177]. Цельность средств выражения строилась на неразрывной связи отдельных элементов, где каждый предмет являлся частью целого. В любом из предметов, органично входящем в интерьер или формирующем образ экстерьера, отражалось, можно сказать, «творческое кредо времени, соответствующее уровню развития эстетических воззрений», – пишет И. А. Пронина [127, с. 130]. Художественное единство интерьера и экстерьера было связано с тем, что в конце XVIII и первой трети XIX века интерьеры дворцовых и дворянских сооружений решались чаще всего одновременно с определением внешнего облика зданий одним и тем же зодчим. Ведущий архитектор, возглавляющий работы по декоративному убранству сооружений, обеспечивая создание подлинного ансамбля архитектуры и декоративного искусства, учитывая каждую деталь, добивался цельности, строгого единства, стилистической чистоты вкуса. По рисункам и чертежам главного архитектора оформлялись стены, плафоны, печи, по его же эскизам выполнялась мебель для определенных помещений, предметы убранства.

Проблема художественного синтеза – одна из коренных в развитии искусства. Синтез определял соотношение архитектуры, скульптуры, живописи, других декоративных элементов и мебелино-декоративного убранства дворцовых помещений. Стремление к синтезу искусств всегда было характерно для творчества крупнейших мастеров. Это проявлялось в большей части в периоды расцвета того или иного стиля или, говоря шире, в период высшего подъема той или иной культуры. Синтезирующее начало пронизывает собой и развитие русского классицизма. Явственно проступает оно в творчестве выдающихся зодчих К. И. Росси и его бессменного помощника И. И. Гальберга. Одним из главных средств выразительности, используемых мастерами для обогащения архитектурных форм, являются пластические элементы, которые более наглядно

раскрывают идейное содержание сооружения. «Скульптура и монументально-декоративное искусство применялись во всем своем многообразии в декоре всех российских строений», - пишет Д. И. Немчинова [113, с. 151].

Для создания классицистической композиции интерьера, основанной на соразмерности частей и целого, упорядоченности форм архитекторы использовали такие средства гармонизации, как метр и ритм, контраст и нюанс, масштаб и масштабность. Раскрытие репрезентативности объёмно-пространственной структуры дворцового интерьера требовало более активной организующей роли *метрического повтора*. Он являлся ведущей темой в композиции пространства, был главной связующей линией пространственной оболочки классицистического интерьера [132, с. 124]. Гармоническая система взаимосвязанных повторяющихся элементов позволяла раскрывать главные и второстепенные ряды в композиционной комбинации выстроенной схемы. Главным элементом в этой системе был ордер с крупным конструктивным шагом и множеством мелких модульных частей антаблемента, фриза и карниза. Ордерная система, отражая тектоническую правдивость, по-разному связывалась со стеной: проходила параллельно (колоннада); продолжала или заменяла стену (проём с колоннами); накладывалась на стену (антаблемент, пилястры, цоколь); членила стену элементами ордера (антаблемент, цоколь). Для выявления масштаба больших помещений употреблялось сопоставление двух ордеров. Развитию ритма в пределах метрической системы способствовало включение монументальной пластики. Каменные формы придавали пространству композиционное движение, обеспечивая динамичность или равновесие. Выбор приёма связи каменной вазы или чаши с внутренним пространством определялся образной задачей, например, чаши, поставленные в центре зала, создавали особую атмосферу открытого пространства вокруг центральной формы, вазы, размещённые в нишах и углах, придавали помещению черты парадности. В интерьерах делового характера ограничивались декором из ваз на каминах, консолях, балюстрадах. Материалы и цветовые гаммы согласовывались с общим решением интерьера. Стиль камнерезных форм, следовавший за архитектурой, подчёркивал торжественность классицизма.

Камнерезные вазы сочетались с разными видами отделки по принципу нюансных или контрастных отношений цвета, фактуры, формы. Контраст усиливал и подчёркивал различие свойств интерьера, делал его более напряжённым и впечатляющим, содействовал обострению восприятия. Единству впечатления способствовал выбор одного ведущего материала и дополнение его другими в процессе развития композиции помещения. Для отделки использовали цветной натуральный мрамор, поделочные камни, золочёную бронзу. Таковыми являются изысканные по своему архитектурному убранству Агатовые комнаты в Царском Селе, созданные Ч. Камероном. В них Ч. Камерон, несмотря на большие трудности и бесконечные изменения проекта, создал уникальные интерьеры, облицованные уральскими яшмами, применил разнообразные композиционные решения, добился необычайной гармонии, единства декоративного убранства [7, с. 128].

В центральном зале, облицованном белым мрамором, красным итальянским порфиром и шокшинским красным кварцитом, в общую бледно-розовую с включением малиново-красных тонов гамму введены яшмовые каменные вазы в нишах. Яшмовый кабинет, стены которого отделаны уральской багрово-красной яшмой, колонны – «мясным» агатом с белыми кварцевыми прожилками, дополняют вазы из этого же поделочного камня, а также используется контрастное сочетание стены и серого камня вазы. Как и всегда, в это время в декоративном убранстве помещений активно была использована бронза – в бра, канделябрах, настольных часах, отделке ваз. Этот яркий, нарядный материал в сочетании с цветным камнем, наборным деревом и мрамором подчеркивал богатство и изысканность архитектурного убранства интерьеров ампира (Рисунок 25).

Установление соразмерности целого и отдельных его частей связано с понятием архитектурного масштаба. Это степень крупности физических величин (объёмов, вертикальных и горизонтальных членений, деталей поверхностей стен, пола и потолка, мебели и предметов монументально-декоративного искусства). Все элементы интерьера устанавливались относительными связями и познавались в соотношении отдельных частей между собой, с целым пространством и его окружением и, наконец, в соотношении с

человеком [132, с. 75]. Совокупность относительных связей формировала масштабный строй сооружения и раскрывала качественную панораму всей пространственной среды.

Чем крупнее и цельнее форма монументальной вазы, тем крупнее должен быть масштаб помещения. Ее форма и размеры требовали вокруг нее значительного свободного пространства. Находясь в центре зала, она делала более ощутимыми размеры интерьера, организовала круговое движение присутствующих, придавала залу большую значительность, торжественность, величие. Величина введенной в пространство вазы действовала как видимая измерительная единица, которую человек оценивает легко, естественно и инстинктивно. Вазы в архитектурном интерьере ампира являлись своеобразными *«указателями масштаба»* (Рисунок 26). Включение в средовое пространство ваз малого размера по отношению к масштабу зала, а также их непрерывное повторение зрительно увеличивало архитектурное пространство.



Рисунок 25 – Ч. Камерон. Яшмовый кабинет в Царском Селе.
(Ил. по электронному ресурсу: <http://www.tzar.ru/museums/palaces>)

Если вводимая ваза была велика в сравнении с остальными частями интерьера, а количество повторяющихся элементов незначительно, площадь помещения визуально уменьшалась. «Царица всех vaz», гигантская колыванская чаша из зелёно-волнистой ревнёвской яшмы буквально поглотила пространство в Зале искусства Рима II в. н. э. Эрмитажа, подчинила его себе (Рисунок 27).



Рисунок 26 – К. А. Ухтомский. Парадный вестибюль. Акварель. 1853 г. (Ил. по изданию Воронихина А. Н. Люлина Р. Д. Эрмитаж в рисунках и акварелях конца XVIII – середины XIX века. Каталог временной выставки из фондов Государственного Эрмитажа. – Л.: Сов. художник, 1964. с. 78)

В соответствии с антропометрическими характеристиками человека моделировалась высота камнерезного изделия. Высота вазы вместе с постаментом всегда ставилась на уровне горизонта зрения среднего человека. Только вазы

сравнительно небольших размеров могли ставиться не на специальные подставки, а на столы и консоли, и то в том случае, когда им сознательно отводили более или менее скромную роль. Общая композиция вертикальных ваз И. И. Гальберга, имеющих вытянутый силуэт, составляла примерно 2 м 15 см, широко открытая чаша ставилась на высоту 1 м 60 см.



Рисунок 27 – К. А. Ухтомский. Зал колыбанской вазы. Акварель. 1853 г. (Ил. по изданию Воронихина А. Н. Люлина Р. Д. Эрмитаж в рисунках и акварелях конца XVIII – середины XIX века. Каталог временной выставки из фондов Государственного Эрмитажа. – Л.: Сов. художник, 1964. с. 81)

Камнерезные изделия крупных или мелких форм помогали устранять нарушение масштабных связей, выполняя роль «указателей масштаба», они корректировали масштабный строй классицистского интерьера. В таком случае каждому произведению в пространстве отводилось определённое место соответственно структурной организации и назначению функциональных зон.

Стремление придать более динамичный образ интерьеру обуславливалось использованием каменных ваз с доминантной темой пространственного ритмического движения, чему способствовало чередующееся включение монументальной пластики.

Немаловажное значение в пространственной организации дворцового интерьера имели вертикальные вазы, размещённые между окнами и осуществляющие интерьерную взаимосвязь. Они служили ритмическим связующим звеном, зрительно увеличивая высоту окон и соединяя множество оконных проёмов в единую плоскость.

Важнейшую архитектурно-художественную задачу, обеспечивая образную выразительность помещений, выполнял синтез искусств и архитектуры в сооружениях дворцового характера. Архитектурная и пластическая основа интерьера, меблировка, предметы прикладного искусства сливались здесь в одно целое. Монументальная ваза в этой архитектурной среде становилась своеобразной летописью эпохи, отражая мировоззренческую основу общества в характерных для этого времени красках.

Рассматривая композиционно-пространственную организацию предметной среды как синтез убранства и архитектурных элементов в интерьерном пространстве, можно отметить ряд приёмов совместного пространственного и материального отношения камнерезной вазы и компонентов интерьера в соответствии с характером взаимосвязей и их общей конфигурацией. Отследить взаимосвязи камнерезной вазы и архитектурного пространства интерьера начала XIX века стало возможным благодаря точной фиксации интерьеров на акварельных рисунках залов Нового Эрмитажа, выполненных художниками К. А. Ухтомским, Э. Гау и Л. Премацци в 1852–1861 годах, хранящихся в фондах Государственного Эрмитажа. В домах и дворцах, принадлежавших императорской фамилии и богатейшим вельможам государства, возводившихся лучшими зодчими и мастерами многих специальностей, наиболее полно и многогранно проявилась культура русского жилого интерьера. В этих интерьерах

оказывались воплощёнными самые передовые идеи европейской архитектуры и декоративно-прикладного искусства, дворцы возводились с использованием лучшей отечественной строительной техники, здесь находили применение все известные европейские новинки комфорта [160, с. 132].

Приёмы пространственной связи камнерезной вазы с пространством интерьера выражаются в ряде композиционных факторов, типологизированных нами в процессе изучения материала. Систематизация композиционных приемов позволяет актуализировать проектный материал И. И. Гальберга, в том числе и в новом историко-культурном и художественном контексте.

3.3. Приёмы пространственной взаимосвязи камнерезной вазы и интерьера

Во время исследования выявлено три способа взаимодействия вазовых форм с пространством: *доминантный, равноценный и нейтральный*.

Доминантный способ предполагает присутствие в интерьере уникальных и репрезентативных объектов камнерезного искусства, которые становятся основным компонентом художественно-концептуальной организации дворцового интерьера. *В этом случае монументальная ваза как смысловая доминанта интерьера выполняет роль акцентного объекта в пространстве, закрепляющего геометрические оси формы или направления движения.* Способами доминирования вертикальной вазы или чаши в интерьере является их масштабное преобладание по отношению к остальным компонентам, а также колористическое превалирование.

Сила воздействия гармонизации пространства на человека зависит, главным образом, от умения архитектора пользоваться средствами композиции, обеспечивающими не только соподчинение всех частей целого, но и тех элементов формы, которые выступают как конструктивные и функциональные связи, не предусмотренные проектом. Зодчий предусматривает для этих целей специальные объёмы, формы, обозначает для каждой из них определённое местоположение. Они должны вносить в интерьер дополнительную своеобразную

пластику и, возможно, обогащать идейно-художественное содержание интерьера. В архитектурной композиции из материальных и художественных средств образуется ансамблевость внутреннего пространства, и к этому подключаются все структурные составляющие интерьерной среды. Примером может служить оформление гостиной в доме Юсуповых, где мраморная ваза является центром композиции, её доминантой, завершением центральной мебельной формы, вокруг которой группируются остальные, соподчинённые ей (Рисунок 28). Данная композиция, полученная в результате соединения каменной пластики и отдельных мебельных форм, отличается способностью к органическому взаимодействию, а её элементы соотносятся друг с другом в определённой последовательности. В середине XIX века, когда отказались от деления на парадные и жилые помещения, предметы убранства стали играть решающую роль в интерьере. Многочисленная мебель стала расставляться, образуя уютные уголки для работы, отдыха, беседы. Очень уютной была мягкая «простеганная» мебель, обитая шелковыми тканями с яркими цветочными рисунками [63, с. 19].

Открытая, тяжёлая по форме чаша может быть поставлена только в центре помещения, так как её размеры требуют вокруг нее значительного свободного пространства. Находясь в центре зала, она «держит зал», делает более ощутимыми размеры помещения, организует круговое движение присутствующих, придает залу большую значительность, торжественность, величие. Чаша как главный элемент композиции сосредоточивает на себе внимание. Зрительное движение к главному элементу выражается в преобладании направления в глубину, в ширину, вверх, вниз, что заставляет взгляд зрителя двигаться преимущественно в границах этого направления. Можно вспомнить цитату, принадлежащую архитектору Ф. Д. К. Чиню, относительно круглой формы: «Круг – центричная, уравновешенная, замкнутая в себе фигура, образующая самостоятельный центр в пространстве. Помещенный в центр некоего поля, круг центрирует его... сопоставив круг с прямыми и угловыми

формами или расположив элемент на окружности, можно привить ему круговую динамику» [169, с. 43].



Рисунок 28 – К. Кальман. Гостиная в доме Юсуповых. Акварель 1833 г. (Ил. по изданию: И. А. Бартенев, В. Н. Батажкова. Русский интерьер XVIII–XIX веков. – М., 2000 г.)

Композиция авантюриновой вазы И. И. Гальберга с её открытой формой представляет собой тенденцию взаимосвязи предмета с пространством интерьера. Расположенная в Зале манускриптов Нового Эрмитажа, она являлась центром композиционных осей зального пространства, выступала как главное звено пространственной композиции зала. Чаша не только сообщает определённую траекторию движения, но и работает как элемент цепи единой функциональной, конструктивной и эстетической системы, основой которой является единство содержания и формы. Архитекторы классицизма хорошо знали это свойство круглых чаш и умело использовали его (Рисунок 29).



Рисунок 29 – К. А. Ухтомский. Зал манускриптов Нового Эрмитажа. Акварель 1855 г.
(Ил. по изданию Воронихина А. Н. Люлина Р. Д. Эрмитаж в рисунках и акварелях конца XVIII – середины XIX века. Каталог временной выставки из фондов Государственного Эрмитажа. – Л.: Сов. художник, 1964. с. 90)

Размещённая в небольшом пространстве, ваза может фиксировать одну из зон на пути движения посетителей. В интерьере Кусково ваза становится кульминацией торжественного процесса. Л. В. Тыдман после посещения покоев дворца так описывает свои впечатления: «Насладившись атмосферой очаровательной простоты, спустимся вниз по внутренней лестнице. После неяркого света в антресолях она не кажется тёмной. Перед нами предстаёт картина – одна из самых интересных в сценическом отношении. В ярком свете циркульного проёма из полумрака выступает силуэт великолепной вазы» [160, с. 236].

Акцентирующее значение предмета обычно дополнительно поддерживалось элементами ограждения поверхностей интерьера. Роспись или пластика плафона отмечала его геометрический центр. Он мог быть выделен люстрой (Гостиная в Большом Гатчинском дворце, авантюриновая ваза И. И. Гальберга в Гербовом зале, и т. д.), подчёркнут плафонной розеткой, как в зале русской школы Нового Эрмитажа. В Двухсветном зале северного павильона малого Эрмитажа чёткие линии карниза с модульонами вторят форме квадратной чаши на рисунке 1840 года Ю. Фриденрейха (Рисунок 30).

Иначе входили в интерьер вазы, у которых высота доминирует над шириной, особенно если они имеют ручки. Такие вазы, стоя посреди зала, производят впечатление неустойчивости. Широкое пространство вокруг них вызывает ассоциации свободного сильного движения толпы, которое высокая ваза не в состоянии сдержать или направить. Она не может «держатъ залъ», как это делает всякая низкая по пропорциям, тяжелая по форме чаша. Для того чтобы выделить камнерезное изделие из окружающего пространства, высокая ваза поднимается на постамент и помещается под балдахин или портик. Примером является малахитовая ваза И. И. Гальберга, стоящая под золочёным навесом-портиком в Малахитовом зале Эрмитажа, отделанном А. П. Брюлловым (Рисунок 31). Малахитовый зал представляет собой редкий образец отделки парадного помещения жилой части дворца конца 1830 – начала 1840-х годов, он служил гостиной в апартаментах жены Николая I. Многочисленная мебель и броское сочетание цветов создавало впечатление «тяжёлой роскоши» и отвечало вкусам того времени. Среди этих изделий особое место отведено малахитовой вазе. Достаточная высота вазы, крупная выразительная пластика декора и контрастный по цвету золотой портик усиливают её значимость. Служащее фоном зеркало множит её отражение, завершая торжественный художественный образ, создавая особое настроение, свои ритмы и созвучия.



Рисунок 30 – Ю. Фриденрейх. Двухсветный зал в северном павильоне малого Эрмитажа. 1840 г. (Ил. по изданию Воронихина А. Н. Люлина Р. Д. Эрмитаж в рисунках и акварелях конца XVIII – середины XIX века. Каталог временной выставки из фондов Государственного Эрмитажа. – Л.: Сов. художник, 1964)

Вторым способом является *равноценное* взаимодействие камнерезной вазы с другими видами искусства. Оно заключается в формировании каменными формами автономного, параллельного с архитектурным, диалогичного образа. *Монументальная ваза в данном случае играет роль рядового элемента, включаемого в ритмическую композицию стены или средового пространства.* Существуют разные варианты данного приёма.

– *Ритмичный строй каменных форм организует движение и размещает людей в пространстве.* При проектировании разнофункциональных дворцовых помещений архитектор классицизма нередко решал архитектурные задачи с помощью монументальных декоративных форм. Три центральных зала нового

Эрмитажа, спроектированных Л. Кленце, были созданы для развески самых крупных полотен эрмитажной коллекции, экспозиции скульптур и изделий из цветного камня.



Рисунок 31 – Малахитовая ваза под золотым навесом – портиком. Малахитовый зал Государственного Эрмитажа. (Ил. по изданию: Семенов В. Б. Малахит. 2 т. – Свердловск: Средне-Уральское кн. изд-во, – 1987. с. 12)

Здание, созданное одновременно для музейного и дворцового назначения, имело стеклянные потолки и обширную гладь стен. Значительную роль в создании богатого интерьера Просветов играло его убранство. Мебель и глубокие сочные синие, зелёные и фиолетовые тона декоративных каменных ваз, торшеров,

столешиц обогащали цветовую гамму пространства. В зале Первого просвета (итальянской живописи XVI–XVII вв.) помещены изделия из бадахшанского лазурита: две вазы, выполненные на Екатеринбургской гранильной фабрике по рисунку И. И. Гальберга. Для экспозиции русских изделий из малахита были отданы Галерея древней живописи и средний зал Больших просветов (Рисунок 32). Расположив каменные формы в качестве последовательного ряда, архитектор решал задачу организации движения и размещения людей в помещениях анфилады. Таким же образом обставлялись и проходные помещения, где вазы, многообразные по форме, размерам, цвету, следовали ритму колонн и создавали сочетания, отвечающие архитектуре помещения и взаимодействующие с его пространством (Рисунок 33).

– *Монументальные вазы фланкируют входную группу дворцового интерьера.* Художественная выразительность интерьера в значительной мере зависит от разработки внешней прилегающей среды: входных групп, подходов и подъездов, планировки окружающей территории, малых архитектурных форм и всего того, что может обозреваться снаружи и дополнять качественные показатели композиции.

Подчёркивание симметрии дверного проёма с помощью монументальных форм можно наблюдать во многих проектах К. И. Росси. Чрезвычайно характерно для К. И. Росси то, что он рассматривал монументальные вазы как архитектурно-структурный элемент интерьера. Особенно явно это ощущается в композиции оформления Центрального зала Елагина дворца. В данном случае К. И. Росси использует большие фарфоровые вазы, размещая их по тому же принципу, как и камнерезные изделия на высоких пьедесталах с двух сторон входной двери. Вазы естественно вписываются в стилистически родной им интерьер, акцентируют главный вход в зал, благородно и нарядно соединяются с окружающим декором (Рисунок 34).



Рисунок 32 – Э. П. Гау. Галерея древней живописи. Акварель 1859 г. (Ил. по изданию Воронихина А. Н. Люлина Р. Д. Эрмитаж в рисунках и акварелях конца XVIII – середины XIX века. Каталог временной выставки из фондов Государственного Эрмитажа. – Л.: Сов. художник, 1964)

– *Ваза как продолжение вертикали угла.* Ориентированные вертикально, вазы обычно становились в углах зала, где их высота получала свое продолжение в вертикали угла, а угол приобретал в вазе относительно широкое основание, как бы дополнительно связывающее две стены. Стены и углы ограничивали возможность движения вокруг вазы, охраняли ее, поддерживали, а она их оживляла и преображала (Рисунок 35).



Рисунок 33 – Э. П. Гау. Парадная лестница в Новом Эрмитаже, площадка 2-го этажа, с юга на север. Акварель 1853 г. (Ил. по изданию Воронихина А. Н. Люлина Р. Д. Эрмитаж в рисунках и акварелях конца XVIII – середины XIX века. Каталог временной выставки из фондов Государственного Эрмитажа. – Л.: Сов. художник, 1964)

– *Монументальная ваза – основное средство организации стены.* Включение монументальной чаши в организацию стены в виде ниш способствовало обогащению стены, максимально её оживляло и в то же время подчеркивало ценность и значение вазы, усиливало произведенное ею впечатление. Посредством ниши стена и ваза объединялись не механически, как это имеется в случае установки вазы у стены или в углу, а органически, отчего каждая из них выигрывала в наибольшей мере, а интерьер обогащался наилучшим образом.

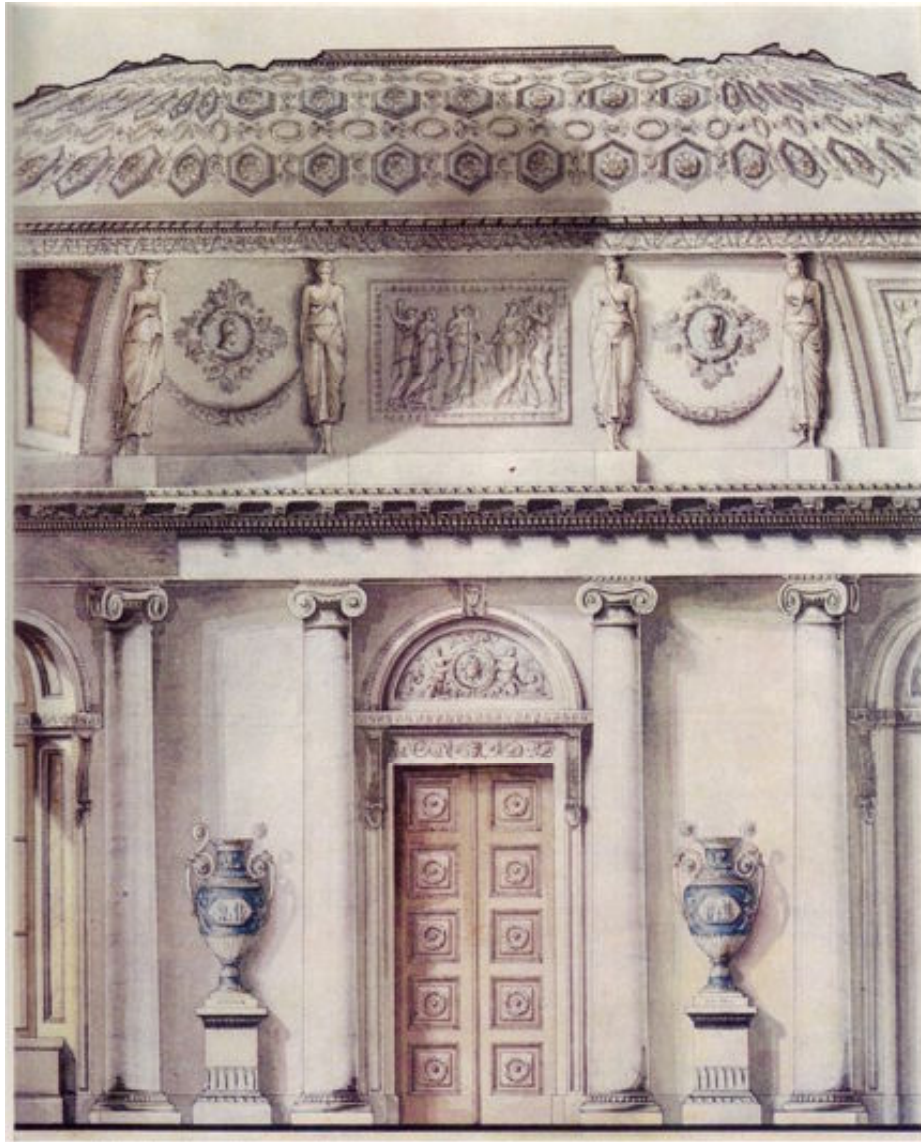


Рисунок 34 – Ансамбль интерьеров Елагина дворца. Центральный зал. Фото 1930 г. Чертёж К. Росси. (Ил. по изданию: Тарановская М. З. Карл Росси: Архитектор. Градостроитель. Художник. – Л.: Стройиздат, 1980. с. 140)

Примером может служить Кусковский дворец, который с самого начала создавался только для приёмов гостей, что повлияло на осмысление его интерьеров. Первым интерьером дворца является Вестибюль, очень простой в плане, высокий и торжественный. Высоту Вестибюля подчёркивают пилястры и огромные вазы, стоящие в нишах у входа (Рисунок 36). Статичные, прижатые к стенам, они вторят ритму пилястр, выделяясь на светлом фоне стен, сообщая помещению стройность пропорций, делая его выше. Их сильные звучные аккорды сдержанны и монументальны. Для сохранения цельности интерьера вазы подняты

на мраморные постаменты – вровень с цоколем изысканно каннелированных розовых пилястр.



Рисунок 35 – К. А. Ухтомский. Кабинет египетской скульптуры. Акварель 1855 г. (Ил. по изданию Воронихина А. Н. Люлина Р. Д. Эрмитаж в рисунках и акварелях конца XVIII – середины XIX века. Каталог временной выставки из фондов Государственного Эрмитажа. – Л.: Сов. художник, 1964. с. 95)

И постаменты, и цоколи образуют единую полосу, прерываемую парадным выходом на Анфиладу. Сдержанные вазы-скульптуры архитектурны: они насыщают интерьер, не затесняя его пространства, сообщая ему строгость и величие.



Рисунок 36 – Кусково. Вестибюль – парадные сени
(Ил. по электронному ресурсу: <http://kuskovo.ru>)

– Камнерезная ваза выполняет компенсаторную функцию, замещая или поддерживая ритм ордерной колоннады. Универсальность классических форм, обуславливающая равнозначность колонны и вазы, позволила создавать их разнообразные сочетания, в связи с чем возникало впечатление редкостного богатства формы. Ваза могла быть продолжением или завершением колонны, а также визуальной её заменой. В композиции главного фасада Пашкова дома В. Баженов варьирует темы аркады, портика и балюстрады. Сделав основание нарядного коринфского портика на два пролёта шире, он заменяет «недостающие» колонны вазами, – в результате возникает одно из красивейших зданий Москвы [124, с. 378].

В интерьерах ампира ордерная пластика переносится на отопительные приборы – печи. В наиболее парадных, самых значительных интерьерах печи представляли собой высокие каннелированные колонны большого диаметра, поддерживаемые низким, на уровне цоколя, постаментом и увенчанные декоративной вазой. В менее роскошных интерьерах ваза устанавливалась на низкое цилиндрическое основание, затем на высокий, в рост человека, прямоугольный постамент – печь с пилястровыми ризалитами по углам [7, с. 72], (Рисунок 37). Появляются ложные печи, выполняющие только декоративную функцию (помещение отапливается из других комнат), в виде ваз или колонн с вазами. Такие печи представляют собой объёмные, относительно самостоятельные произведения архитектуры малых форм. Композиция объёмов печи соответствовала высоте помещений: на нижний постамент устанавливалась колонна той высоты, которая давала наилучшие пропорции, на неё водружали вертикально ориентированную вазу. Подобные печи были установлены в Останкинском дворце, гостиной дома А. И. Несвицкой [160, с. 165–169, 170].

Третий способ заключается в такой гармонизации пространства, когда камнерезные изделия являются лишь нейтральным фоном для иного композиционного центра или вспомогательным компонентом для колористического моделирования среды. Ваза часто выступает в качестве промежуточного цветового связующего между архитектурой и элементами наполнения интерьера: стеной, мебелью. Примером могут служить интерьеры Павловского дворца, созданные А. Н. Ворониным. Многообразные по форме, размерам, материалу, цвету вазы А. Н. Воронихин вводит в обстановку зал, создавая сочетания, связанные с архитектурой помещения и взаимодействующие с его пространством.

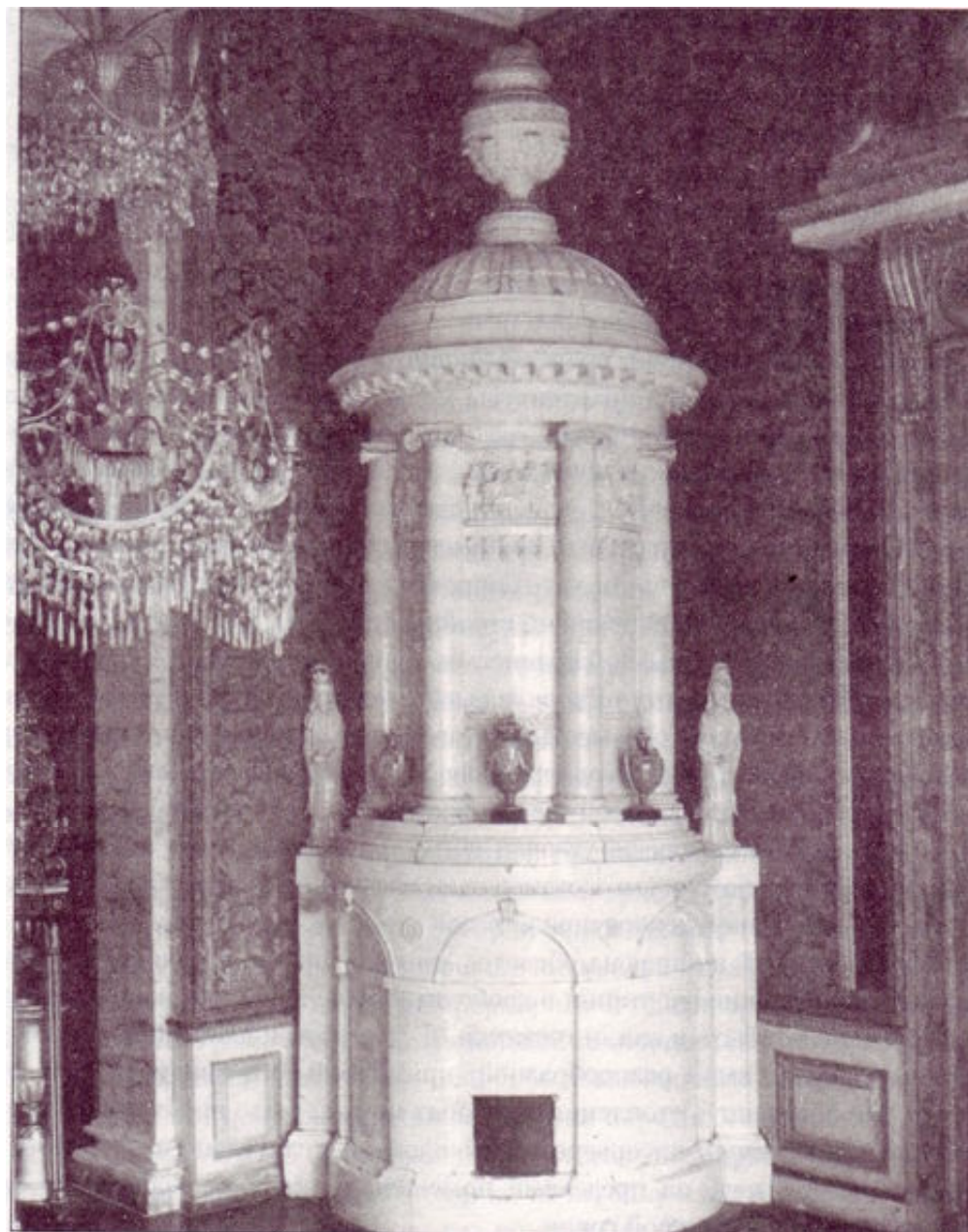


Рисунок 37 – Останкинский дворец. Фигурная печь. (Ил. по изданию Л. В. Тыдман. Изба, дом, дворец: Жилой интерьер России с 1700 по 1840-е гг. / Л.В. Тыдман; Гл. упр. памятников г. Москвы и др. – М.: Прогресс-Традиция, 2000, с. 170)

По словам исследователей Л. В. Тыдмана и В. М. Возлинской, в Спальне Павловского дворца творчество А. Н. Воронихина направлено на создание декоративного убранства, несущего равновесие, покой и легкость. В спальне нет главного и второстепенного, все в этом интерьере соподчинено, взаимосвязано: цветом, формой, материалом, размером. Выявляя лаконичный архитектурный объем комнаты, архитектор создаёт строгий цветовой аккорд, образованный

введением черных, золотых и красно-коричневых деталей. Черным столам с золотой резьбой, черным деталям дивана, банкеток и кресел сопутствуют черные полосы с золотым или белым шитьем на занавесях окон, на покрывалах банкеток, обивке кресел и дивана, им вторят цвета черных и золотых ваз. «Общая цветовая композиция дополняется интенсивным синим цветом. Молочно-синяя чаша фонаря опущена на тяжелых золотых цепях, с ней созвучны ультрамариновый столик, витые колонки подсвечников, темно-синяя ваза на консольном столе» [161, с. 236].

Размещение и характер мебели в Кабинете-фонарике А. Н. Воронихин подчиняет смягчению контрастов, созданных средствами архитектуры. Расстановка ваз на фоне стен произведена с учетом освещенности всего интерьера в целом, при этом контрасты цвета также служат общей гармонии (Рисунок 38). У дальней стены кабинета, на камине и шкафах рядом с ним, светлеют белые и кремовые вазы, серебрится перламутр часов, сверкает золото канделябров. На стенах, более освещенных, выделяются темно-зеленые и черные вазы [161, с. 237].

Какие-то из выработанных обширной практикой приёмов этой эпохи остались, видимо, нам неизвестны. Хрупкая связь между предметами интерьера, отражаемая их расстановкой, давно исчезла под натиском изобильной культуры второй половины XIX века, противопоставившей себя сдержанной и взвешенной осторожности художественной культуры классицизма. Резкое изменение в ампире положения камнерезной вазы, которая приобретает самостоятельную роль, хотя и остаётся органически связанной с архитектурой, позволили использовать её в самых разных сочетаниях с архитектурой помещения и предметами наполнения интерьера.

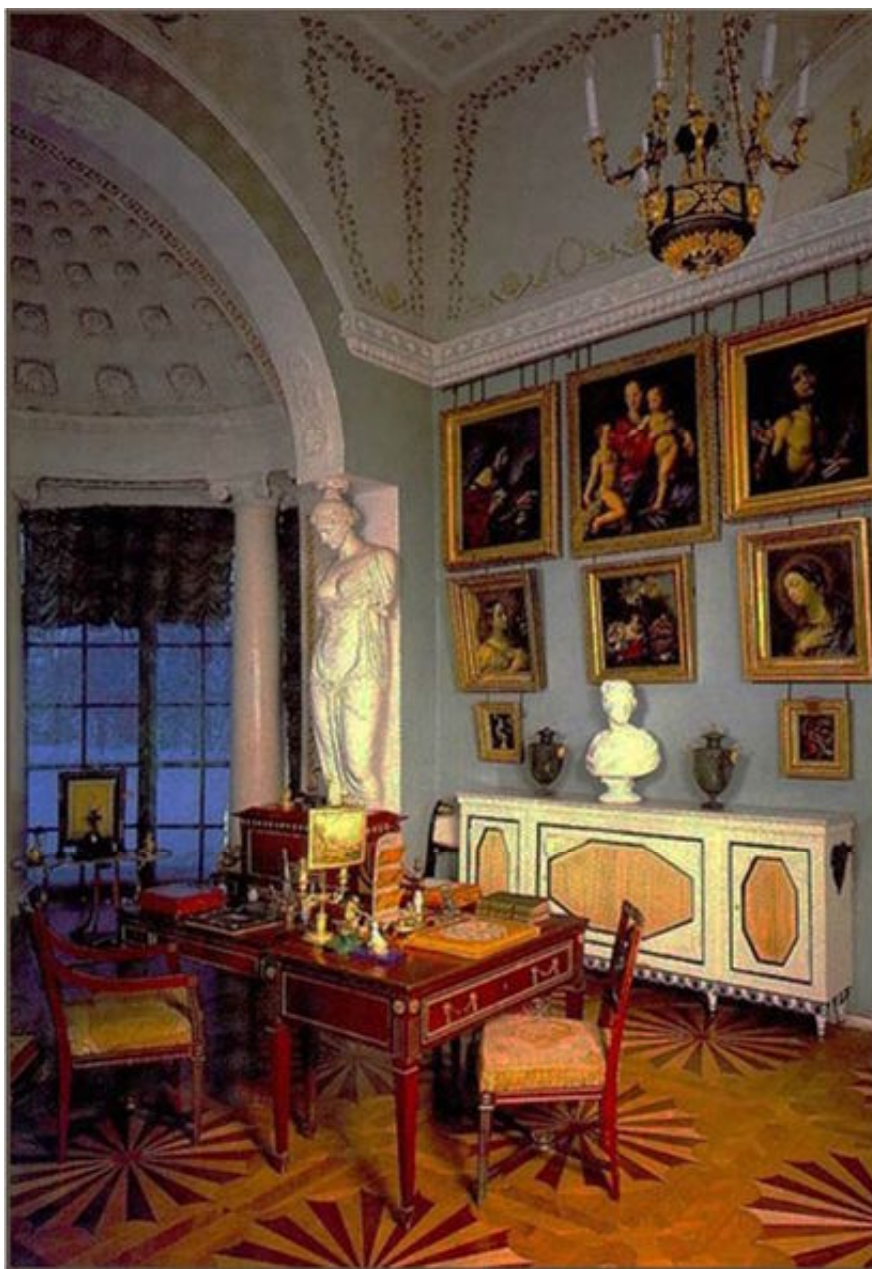


Рисунок 38 – А. Н. Воронихин. Кабинет-фонарик в Павловском Дворце.
(Ил. по электронному ресурсу: <http://www.dkd.ru>)

Введение камнерезных изделий в дворцовый интерьер не только художественно его обогащало, но и устанавливало между предметами пространственные и масштабные связи, организовывало движение, определяло зональное членение пространства. Камнерезная ваза помогала конкретизировать образ помещений, привести их в соответствие с архитектурным замыслом, выявить специфику как одного, так и другого типа помещений. Декоративно-

пластические свойства изделия из камня выступали в качестве одного из средств, формирующих пространственную структуру парадного интерьера.

Таким образом, русская камнерезная ваза является одним из уникальных примеров проявления классицизма, а ее модели и особенности включения в композиционную организацию парадного и жилого интерьера могут быть неизменным образцом для подражания в проектировании современного общественного и загородного жилья.

Выводы

Весь процесс эволюции ваз – обязательного элемента дворцового интерьера – показывает различное отношение к ордеру в рамках его условного понимания и совпадает с этапами русского классицизма, периодом ампира, но классические тенденции продолжают существовать в камнерезном искусстве до 1850–1960-х годов, принадлежащих уже другой эпохе – времени расцвета историзма в России.

Развитие камнерезных форм происходит от простых, замкнутых яйцевидных ваз Дж. Кваренги через утончённое гармоничное равновесие, создаваемое синтезом орнамента и предмета у А. Н. Воронихина, получившее свое высшее выражение в «триумфирующем» искусстве К. И. Росси. В середине XIX века декоративно-тектоническая трактовка ордера возвращается к исходным позициям максимального приближения к выражению его тектонической сути в творчестве И. И. Гальберга. И наконец, перерождается в откровенно украшательскую интерпретацию с утратой ведущей роли ордера в период эклектики (произведения А. Валберха).

С приходом ампира искусство становится более масштабным и монументальным. В отличие от изысканного и легкого классицизма, ампир был жестким и торжественным, что соответствовало целям государственной важности и утверждало верховную власть. Обстановка интерьера становится все более тяжёлой и симметричной, появляется монументальная статичность всего убранства. Предмет, выявляющийся строго и тактично в интерьерах Дж. Кваренги, а в декоративной практике К. И. Росси заявляющий о себе в полный голос, в

эпоху ампира доминирует в пространстве дворцового интерьера и активно участвует в его организации (И. И. Гальберг). Целостность восприятия интерьера достигается единством орнаментальных мотивов в росписи, лепке, мебели, бронзе, единством цветового решения стен, мебели, занавесок, нарочито однообразным ритмом всех украшений. Камнерезные изделия сочетаются по цвету, фактуре и форме с разными видами отделки помещения, выполняют роль «указателей масштаба», включаются в ритм ордерной колоннады. Широко используется прием художественного контраста: зелёный малахит или лазурит и золочёная бронза. Репрезентативные монументальные вазы сознательно применяют там, где необходимо создать эффект, усиливающий эмоциональное воздействие композиции в интерьере или упорядочить его.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В результате проведенного исследования в диссертации впервые целостно рассмотрен художественный облик русской камнерезной вазы, в котором внимание акцентируется на изучении формообразования, специфических особенностей, символической природы вазы, взаимосвязи её с классицистическим интерьером. Найдены объективные и наиболее полные закономерности композиционной взаимосвязи камнерезной вазы и ордера, в связи с этим творчество архитектора И. И. Гальберга рассматривается с позиций классического формообразования. Анализ его графических проектов камнерезных изделий позволил сделать определённые обобщения, уточняющие наше представление не только о русской камнерезной вазе, но также о творчестве И. И. Гальберга и вкладе, который он внес в развитие отечественного и мирового искусства.

Изучение камнерезного искусства архитектора представляет не только историко-теоретический, но и, несомненно, практический интерес. В настоящее время, несмотря на иные вкусы и другой уклад жизни, проекты И. И. Гальберга актуальны, интересны дизайнерам, художникам и другим специалистам, работающим в области оформления современного интерьера.

Определяющим в формировании феномена русской камнерезной вазы явилось развитие стиля классицизма в России. Блестящий расцвет разных видов декоративного искусства в этот период объясняется стилистическим единством всех отраслей декоративно-прикладного искусства и внутренней отделки помещений. Наиболее органично этот стиль воплотился в камнерезном искусстве. Архитекторы, обратившиеся к строгим формам классицизма, исключали из своего творчества все другие источники вдохновения, кроме античных образцов. Камнерезные изделия заимствуют формы античных сосудов и строятся по законам ордерных форм. Ордер выступает в качестве основы формообразования в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве. Камнерезным вазам этого периода, в соответствии с характером классицизма, присущи ясность и

логичность пропорций архитектурных элементов декора, спокойное благородство орнаментов, симметрия и уравновешенность. Но в то же время точное следование античным образцам исключало для этой отрасли возможность дальнейшего развития. Искусство классицистической камнерезной вазы рождается с этим стилем и исчезает вместе с ним.

Камнерезная ваза, выступающая в контексте исследования как результат созидательной деятельности архитектора, предстает в нескольких аспектах: как пример классического формообразования, организующий аспект архитектурного интерьера и древний символический образ.

1. В диссертационном исследовании сформулированы общие принципы строения художественной формы, которые при всём отличии средств выражения обнаруживают своё единство в архитектуре и монументальных изделиях классицизма. Найдены отличительные особенности и внутренняя композиционная связь с основой формообразования русской классицистической камнерезной вазы – античным ордером, в структуре которого зодчих подкупала правдивость передачи тектонических условий.

Тектоника ордера и камнерезной вазы строятся на основе единого языка архитектурного формообразования. Тектоника ордерной колонны показывает равномерную передачу нагрузки антаблемента на ствол через расширение сечения у основания в верхней опорной плоскости и утолщения в нижней части. Эту же конструктивную обусловленность, выраженную художественными средствами, имеет тектоника чаши, но главная идея, воплощённая в форме камнерезного изделия, содержит совершенно противоположный смысл – это устремлённость вверх и одновременное раскрытие, как у цветка.

2. Выявлено разное отношение к ордеру и другим средствам выразительности в декоративно-прикладном искусстве, которые характеризовали различные стилистические манеры архитекторов ампира и николаевского времени. Так, в камнерезных вазах, созданных К. И. Росси, видна деликатная, условно декоративная сторона, которая проявляется в тонкости пластики

элементов, наложенных на ордерные формы, в их контрастном подсвечивании. Он создаёт образы эмоционально-возвышенные, возникающие из воздействия атектонического сочетания частей. На следующем этапе, в камнерезном творчестве И. И. Гальберга, выражено другое понимание ордера, И. И. Гальбергу больше импонируют торжественно-парадные монументальные формы римской модели ордерной системы. Его ордер совместно с другими декоративно-объёмными элементами характеризует мощную пластику чаши, выступающей в роли своеобразной скульптурной детали. В 1820–40-е годы И. И. Гальберг разрабатывает выразительные качества ордерной системы, усложняя сочетания ордерных форм и выявляя их ритмико-пластические свойства. Ритмическая пластика и максимально лаконичная форма изделий сильнее всего проявилась в его работах 1840–1850-х годов.

3. Искусство создания камнерезной вазы было связано с расцветом русской архитектуры и развитием промышленности. Декоративный поделочный камень обрабатывался на трёх российских предприятиях, но уникальным художественным центром, определившим характер развития русского камнерезного и гранильного искусства, являлась Екатеринбургская гранильная фабрика на Урале [3, с. 47]. Подлинные шедевры, выполненные в технике тонкой резьбы по камню, удавалось создавать благодаря высокому уровню архитектурно-профессиональной школы, развитию технического оснащения фабрики и профессионализму мастеров-камнерезов.

4. Эволюция камнерезных художественных форм неразрывно связана со стилевыми этапами конца XVIII – первой половины XIX века. На основе изучения работ предшественников И. И. Гальберга выявлено, что развитие изделий русского камнерезного искусства происходит от простых, замкнутых, яйцевидных ваз зрелого классицизма Дж. Кваренги, где организация формы предмета осуществляется экономичным в художественном смысле способом, без включения в декор орнамента, через утончённое гармоничное равновесие, созданное синтезом орнамента и предмета, характеризующее изделия

А. Н. Воронихина и К. И. Росси. И наконец, стройные, удлинённые формы классических сосудов в первой половине XIX века сменяются устойчиво-монументальными, основанными на сочетаниях статичных, законченных, замкнутых в себе круге и квадрате. Линеарные во всех пластических решениях вазы И. И. Гальберга получают чёткий геометризм объемов и безупречную логику в размещении декора. В дальнейшем, с утратой ведущей роли ордера, теряется жесткость и определенность центрально-осевой схемы ваз. Орнаментальный декор в известной мере противостоит выразительности собственных художественных средств предмета, его тектонике, пластике и фактуре, заполняет и подменяет их. Чаши расплющиваются и становятся откровенно декоративными. Отсутствие взаимосвязи между декором и формой демонстрируют произведения А. И. Валберха.

5. Камнерезные вазы из декоративного камня являлись неотъемлемой принадлежностью классицистического интерьера. Установлены основные приемы взаимодействия камнерезных форм с пространственной структурой дворцовой среды. Один из приемов заключается в выявлении тектонической структуры интерьера. Участвуя в гармонизации внутреннего интерьерного пространства, камнерезные изделия были тесно связаны с характером отражения архитектурных форм и с процессом их восприятия. Основным правилом служило строгое подчинение предметов декоративного убранства архитектуре в смысле выбора места размещения, величины изображения, характера материала и цвета. Они сочетались по цвету, фактуре, форме и масштабу с разными видами отделки помещения. Другой прием заключается в трансформации архитектурной среды интерьера посредством его дополнительного членения (изменение степени замкнутости, динамики, ритмики и масштабности). В результате проведенного исследования выявлено, что камнерезные изделия, включённые в ампирные интерьеры, меняли соотношение главного и второстепенного, усиливали архитектурные акценты, выполняли роль «указателей масштаба», видоизменяли образ интерьера.

Уточнены основные способы взаимодействия вазы из цветного камня с пространством дворцовой среды: доминантный, равноценный и нейтральный. При доминантном способе пространственной взаимосвязи монументальная ваза становится основным компонентом художественно-концептуальной организации жилого интерьера, выполняет роль акцентного объекта, закрепляющего геометрические оси формы интерьерного пространства или направления движения. Равноценный способ пространственной взаимосвязи заключается в формировании камнерезным изделием самостоятельного, параллельного с архитектурой, образа. В основе данного приема лежит равнозначное образно-смысловое и стилистическое решение. В этом случае монументальная ваза играет роль рядового элемента, включаемого в ритмическую композицию стены или средового пространства: организует движение и размещает людей в пространстве, образует ритмичный строй; является основным средством организации стены; композиционно взаимодействует с ордерной системой интерьера.

Третий способ заключается в такой гармонизации пространства, когда камнерезные вазы являются лишь нейтральным фоном для иного композиционного центра. В этом случае изделие из декоративного камня уходит на второй план восприятия, визуально растворяется в архитектурном пространстве либо рассматривается как вспомогательный колористический компонент в решении интерьера.

6. Камнерезное изделие в любых его формах способно стать символом социальной значимости человека, критерием престижа и творческого успеха. Древний многозначный символ вазы в русском классицизме трансформируется в аллерею «богатства и изобилия», которая играет огромную роль в художественном языке этого стиля. Совершенные по пластике композиции, камнерезные изделия, созданные И. И. Гальбергом в период патриотического подъема во время Отечественной Войны 1812 года, рождали образы силы и величия. В единстве с архитектурой монументально-значительные, торжественно

строгие, они не только определяли статус своего владельца, но и выражали прогресс и природное богатство России.

В недрах уральской горнозаводской среды среди мастеровых и рабочих людей формируется фантастический образ Каменного цветка, ассоциировавшийся у камнерезов с абсолютной красотой и недостижимым совершенством.

7. Впервые реконструированная в данном исследовании творческая биография архитектора предстаёт как одно из звеньев эволюции русского монументально-декоративного искусства первой половины XIX века. Иван Иванович Гальберг прожил большую и, в целом, успешную творческую жизнь, служил императорскому двору, беспрекословно следуя его запросам и возвеличивая в предметах роскоши российскую корону. Человек свободных и вольных взглядов, он был знаком со многими прогрессивными деятелями русской культуры и искусства этой эпохи. Однако положение придворного архитектора заставляло его находиться в жёстких рамках, предназначенных для чиновника николаевского времени. Подобно другим служащим, архитектор назывался «чиновником» и стоял на определённой ступени бюрократической лестницы. Возможно, во многом с этими обстоятельствами, а также свободным обращением в художественной среде с вопросами авторства, связаны некоторые особенности его творчества, а именно, переработка проектов других авторов и многочисленное повторение старых.

8. В итоге настоящей работы впервые изучено творческое наследие И. И. Гальберга, архитектора-декоратора первой половины XIX века. В ходе исследования нами была уточнена дата рождения И. И. Гальберга – не 1779 год, а 1782 год. Найдены сведения о его архитектурных постройках, детально исследована деятельность И. И. Гальберга в области декоративно-прикладного искусства. Впервые вводится в научный оборот и публикуется в прилагаемом каталоге (Приложение I) наиболее полный набор проектов камнерезных ваз и чаш, сделанных И. И. Гальбергом и известных на сегодняшний день, с указанием литературных и архивных источников. При больших трудностях определения

авторства рисунков и изделий удалось найти несколько проектов с подписью И. И. Гальберга, в частности, чашу из яшмы от 6 мая 1843 года (РГИА, ф. 485, оп. 4, д. 57, л. 442), которая ранее значилась как работа неизвестного мастера, проект для 6 ваз из зелёно-волнистой яшмы, предназначенных для оформления интерьеров Зимнего дворца (ГААК, ф. 2, оп. 1, д. 3434, л. 9). Атрибуция других работ архитектора основана на стилистической близости и композиционном подобии (Приложение II). Найдены художественные работы архитектора: акварельный пейзаж с античным храмом 1816 года, хранящийся в Государственном Русском музее г. Санкт-Петербурга (Рисунок И. И. Гальберга (1778–1863) «Пейзаж с античным храмом», 1816 года, 21 x 31 см, перо, акварель, бумага. Слева внизу подпись латиницей «Y. Halberg 1816». Р 45345. Передан в коллекцию ГРМ в 1928 г. из собрания известного коллекционера Е. Г. Шварца. Нигде не экспонировался) и три листа архитектурных увражей из фондов Государственного Эрмитажа (эскиз фриза (№ 38148); проект гробницы (№ 38423); рисунок с изображением женской фигуры и каменным обрамлением колодца (№ 38149) – публикуется в диссертационном исследовании впервые).

В результате проделанной работы по сбору графических произведений мастера можно говорить о том, что Иван Иванович являлся ведущим специалистом по созданию русских камнерезных ваз в период с 1820 по 1850-е годы. В это время им создаётся около 200 проектов ваз, многие из которых были осуществлены на русских камнерезных фабриках и по сей день составляют культурное наследие нашей страны.

9. Нами выделено два этапа творчества И. И. Гальберга. Первый продолжается с 1810 по 1830-е годы и знаменует окончание Академии художеств, сотрудничество с Дж. Кваренги, затем работу в творческом коллективе К. И. Росси. Ранние проекты архитектора в камнерезном искусстве характеризуются применением сложной изобразительной резьбы на твёрдом камне.

В результате исследования в полной мере выявился индивидуальный художественный почерк И. И. Гальберга, для которого, в частности, характерен изящный, ювелирный рисунок превосходно отточенных деталей, сохраняющих в то же время сочность и пластическую убедительность.

Академическое образование позволило И. И. Гальбергу свободно владеть формальным языком античности и Возрождения. Творческий метод Ивана Ивановича как истинного архитектора-классициста связан с идеей порядка, находящей свое конкретное воплощение в таких «видах художественного синтеза, как унификация художественного языка, или канон» [163, с. 19]. В отличие от своих великих современников К. И. Росси и А. Ф. Воронихина, в проектах предметов прикладного искусства которых преобладало декоративное начало, И. И. Гальберг использует чисто архитектурный подход в вазовом формообразовании. Монументальность и обобщение форм, характеризующие его проекты камнерезных ваз, приближают изделия из камня к малым архитектурным формам, создающимся по законам архитектуры классицизма.

Второй этап творчества архитектора, хронологически относящийся к 1840–1850-м годам, связан с поиском предельно «чистого» от декора, универсального и доведённого до логического совершенства архитектурного образа в камнерезном изделии. Высокое пластическое совершенство поздних проектных работ, основанное на символическом выражении работы конструкции, нашло воплощение в созданиях ваз, украшающих сады и парки, необычайно популярные в это время. Столь широкое распространение искусства вазы за пределы дворцовых интерьеров создало необходимость для разработки архитектором некоего обобщенного идеального художественного языка в проектной практике, «искусства вазы вне времени». Реплики и отзвуки гальберговских ваз можно отследить в оформлении интерьеров и парков множества русских усадеб, созданных в XIX и даже в начале XX столетия, в связи с воскрешением интереса к русской классике.

Изучение произведений И. И. Гальберга показало, что их композиция и пропорции строятся на основе положений теории Древнего Рима и архитектуры итальянского Возрождения. Основополагающие принципы этой теории соблюдаются И. И. Гальбергом неукоснительно. Его систему гармонизации отношений можно охарактеризовать как творческий метод, который целенаправленно приводит к осуществлению основного принципа – принципа подобия, который последовательно реализуется на всех уровнях согласования пропорций целого и его частей. Пропорциональная решётка служит средством к достижению этой цели. Важнейшими положениями художественного проектирования архитектора является возможность вариантных превращений, органическое единство частей композиции и ансамблевая их общность.

10. Художественное проектирование в отечественной камнерезной промышленности возглавляли выдающиеся архитекторы эпохи, среди которых творчество И. И. Гальберга в большей степени повлияло на качественный уровень проектной практики и камнерезного искусства в целом, а если посмотреть шире, то оказало влияние на формирование предметной среды эпохи. И. И. Гальберг проявил себя как мастер ампира, сдержанного и монументального стиля «николаевского классицизма». Творчество архитектора явилось основополагающим в формировании русской классицистической художественной монументальной вазы и способствовало сохранению её облика на протяжении второй трети XIX века, когда уже главенствовали в искусстве ретроспективно-эклектические направления. Вместе с И. И. Гальбергом закончилось развитие классицизма в камнерезной промышленности и начался его распад.

Русская камнерезная ваза, неразрывно связанная с развитием классицизма, на фоне серьезных социально-экономических преобразований XVIII–XIX столетий и «оформления великодержавной атрибутики имперского самодержавного государства» превратились в самостоятельный вид монументально-декоративного искусства, трансформировалась в декоративную роскошь – объект репрезентативной культуры [4, с. 22]. Камнерезные изделия

И. И. Гальберга были и остаются культурным достоянием России и могут служить образцом для подражания в проектировании наполнения современного общественного и загородного жилья.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ГААК	Краевое государственное казённое учреждение «Государственный архив Алтайского края»
РГИА	Российский государственный исторический архив, Санкт-Петербург
ГЭ ОИЗЕИ	Государственный Эрмитаж. Отдел истории западноевропейского искусства
ГЭ	Государственный Эрмитаж
ГРМ	Государственный Русский музей
ПГФ	Петергофская гранильная фабрика (С.-Петербург)
ЕГФ	Екатеринбургская гранильная фабрика (Урал)
КФ	Колыванская шлифовальная фабрика (Алтайский край)
Кабинет Е. И. В.	Кабинет Его Императорского Величества

ГЛОССАРИЙ

АБАКА, АБАК – верхняя плита капители, квадратная либо прямоугольная в плане с гладкой или профилированной лицевой поверхностью.

АКАНТ, АКАНФ – скульптурное стилизованное изображение листьев растения удлиненной формы с глубоко прорезанными прожилками, оканчивающимися завитками, собранными в виде розетки. Часто встречающийся декоративный элемент коринфских капителей, архитектурных вставок.

АНТАБЛЕМЕНТ – верхний горизонтальный элемент встречно-балочной конструкции, состоящий из архитрава, фриза и карниза.

АРХИТЕКТУРНАЯ ВСТАВКА – объемная орнаментальная или сюжетная лепная композиция квадратной, прямоугольной или овальной формы, расположенная в простенках внутри или снаружи здания.

АРХИВОЛЬТ – архитектурное профилированное обрамление арки, выделяющее дугу арки из плоскости стены (арочный карниз).

АСТРАГАЛ – архитектурный облом в виде валика или выкружки, иногда даже в виде нитки бус; валик, отграничивающий капитель от ствола колонны.

АТЛАНТ – (теламон), вертикальная опора архитектурного элемента в виде мужской фигуры.

БАЗА – нижняя опорная часть колонны или пилястры, профилированная или плоская.

БАЛЯСИНА – невысокий фигурный столбик, поддерживающий перила лестниц, балконов и пр., гладкий, профилированный или орнаментированный.

БУСЫ – геометрическое украшение карнизов, тяг и других элементов в виде чередующихся шариков, тарелочек и округлых вытянутых элементов.

ВАЗА – декоративный лепной элемент с гладкой или орнаментированной поверхностью, с ручками или без них, в виде вазы, чаши, амфоры (вазы удлиненной формы); устанавливается на пьедестале, на карнизах фасадов домов, в помещениях, на столбах оград и т. п.

ВАЛ – (валик), архитектурный облом, очерченный по полуокружности, иногда неправильной геометрической формы.

ВЕНОК – скульптурный орнамент, прямолинейный или в форме круга, часто в виде растительных элементов; иногда перехвачен лентами.

ВОЛЮТА – декоративная орнаментальная деталь в форме одного или двух завитков. Входит в состав капителей колонн или обрамлений порталов, окон и картушей.

ВЫКРУЖКА – архитектурный облом в форме вогнутой части окружности или отрезка кривой.

ГИРЛЯНДА – (фестон), волнообразный орнамент в виде цветов и листьев, перевязанных лентами, иногда сочетающийся с розетками.

ГОРОХ – геометрическое украшение погонных деталей в виде длинного ряда шариков.

ГРИФОН – лепной декоративный элемент, изображающий фантастическое существо с телом льва, головой и крыльями орла.

ГУСЕК – архитектурный облом с очертанием, составленным из двух дуг окружностей, соединенных в виде буквы Г.

ДЕНТИКУЛЫ – ряд зубчиков, сухариков в карнизах ионического и коринфского ордера.

ЗАМОК, ЗАМКОВОЙ КАМЕНЬ – декоративное оформление центральной части арки, портала, оконного обрамления; может встречаться на абаках капителей.

ИОНИКИ, ОВЫ – орнамент из ряда яйцеобразных деталей, чередующихся с листьями и стрелками; часто используется на валиках карнизов и капителях ионического и коринфского ордера.

КАННЕЛЮРЫ – вертикальные желобки на стволе колонны или пилястры, а также горизонтальные желобки на валах ионических баз.

КАПИТЕЛЬ – венчающая часть колонны, пилястры, столба; архитектурно обработана в соответствии с характером того или иного ордера. «Тосканская» и «дорическая» не имеют волют. «Ионическая» снабжена двумя крупными завитками-волютами по бокам, «коринфская» – маленькими волютами, замком и мощными акантовыми листьями; «композитная» – сложная, с различными элементами.

КАПЛИ, ГУТТЫ – декоративное украшение в виде ряда маленьких усеченных конусов или цилиндров на нижней поверхности и полочках дорического антаблемента.

КАРИАТИДА – (кора, канефора), вертикальная опора архитектурного элемента в виде женской фигуры (носительницы корзины).

КАРТУШ – декоративное оформление вензеля, надписи или эмблемы в виде обрамленного щита, свитка, раковины и т. п. (часто встречающееся в тимпанах фронтонов зданий, на арках, над порталами, а также на надгробных плитах).

КЕССОН – углубленная поверхность потолка или свода, обычно с профилированными стенками, имеющими форму квадрата или другой геометрической фигуры. В центре кессонов часто укрепляются розетки.

КИМАТИЙ - профилированный пояс.

КОЛОННА – архитектурно обработанный, обычно круглый в сечении, столб, основными частями которого в основном являются ствол, база и капитель.

КРОНШТЕЙН, КОНСОЛЬ – архитектурно-декоративный элемент, выступающий из стены и выполняющий функции опоры для балконов, порталов, карнизов, скульптуры. Часто очень сильно орнаментированный.

ЛОЖКИ – полувалики.

МАСКАРОН – декоративный рельеф в виде лица человека или головы животного; часто окаймлен сложным орнаментом.

МАСКА – объемное гротескное изображение головы человека, либо мифического существа или животного, обычно на замковом камне.

МЕАНДР – геометрический орнамент в виде лентообразной ломаной линии (т. н. бегущая волна).

МЕДАЛЬОН – декоративное изображение, заключенное в круглую или овальную рамку.

МОДУЛЬОН – архитектурная деталь в виде консоли (кронштейна), поддерживающая выносную плиту карниза.

ОБЛОМ – элементарный архитектурный профиль (полка, валик, гусек, выкружка и т. д.).

ОВЫ - (от лат. ovum - яйцо) (ионик) - яйцеобразные орнаментальные мотивы в ионическом и коринфском архитектурных ордерах.

ОРДЕР – (порядок, строй), определенная архитектурно-художественная система стоечно-балочной конструкции, созданная в Древней Греции и получившая затем широкое развитие в классической архитектуре. Основные ордера: дорический, тосканский, ионический, коринфский и композитный.

ПАЛЬМЕТТА – архитектурное украшение в виде веерообразного растительного орнамента.

ПИЛЯСТРА – (колонна, столб), плоский вертикальный выступ прямоугольного сечения на поверхности стены или столба. Имеет те же части и пропорции, что и колонка, обычно без утолщения в средней части энтазиса.

ПЛАФОН – декоративный потолок, украшенный живописью и лепниной.

ПОРЕЗКА – орнаментальное украшение карнизов, тяг и др. деталей лепного декора в виде ритмического рисунка (бусы, ионики, капли, меандры и др.).

ПЛЕТЕНКА – плетеный орнамент (порезка) для украшения вала на базах колонн и других деталей.

РАППОРТ – повторяющееся изображение основного элемента рисунка (по аналогии с обоями, коврами и т. п.).

РОЗЕТКА – декоративный элемент в виде цветка, круга, составленный из цветочных лепестков различной величины и геометрической формы.

САНДРИК – небольшой карниз (или фронтоны) над дверью или окном. Иногда опирается на два кронштейна.

СИМА – элемент карниза, желобок для стока воды.

СУХАРИК – кубический элемент декора карниза и других погонных деталей.

СКОЦИЯ – архитектурный облом вогнутого очертания из двух дуг различного радиуса (выкружка, астрагал).

ТИМПАН – внутреннее поле фронтона; занятый окном или скульптурой кусок стены под аркой; декоративный элемент убранства стен в интерьере в виде небольшого фронтона различной формы.

ТРОФЕЙ – декоративный элемент в виде сгруппированного оружия как символа победы.

ФРИЗ – средняя часть (полоса) антаблемента; ленточный орнамент с живописью или лепниной, окаймляющий верх стены в интерьере.

ЭМБЛЕМА – декоративная композиция или изображение какого-либо предмета как символа, выражающего идею, понятие.

ЭНТАЗИС – утолщение ствола колонны в средней его части (обычно на 1/3 ее высоты), создающее впечатление напряженности и устраняющее оптическую иллюзию вогнутости ствола.

ЭХИН – средняя часть капители колонны дорического ордера; круглая в плане, с выпуклым криволинейным профилем.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

Архивные источники

Государственный архив Свердловской области (ГАСО)

- ф. 86, оп. 1, д. 860, альбом рисунков Екатеринбургской гранильной фабрики, 69 листов;
- ф. 86, оп. 1, д. 861, альбом рисунков Екатеринбургской гранильной фабрики, 55 листов;
- ф. 86, оп. 1, д. 862, альбом рисунков Екатеринбургской гранильной фабрики, 99 листов;
- ф. 86, оп. 1, д. 864, альбом рисунков Екатеринбургской гранильной фабрики, 117 листов;
- ф. 86, оп. 1, д. 866, альбом рисунков Екатеринбургской гранильной фабрики, 23 листа.

Отделение рисунков Отдела истории западноевропейского искусства

Государственного Эрмитажа (ГЭ)

- Альбом I, альбом рисунков изделий Колыванской фабрики;
- Альбом II, альбом рисунков изделий Колыванской фабрики;
- Альбом III, альбом рисунков изделий Колыванской фабрики;
- Альбом IV, альбом рисунков изделий Колыванской фабрики.
- Рисунки И. И. Гальберга № 38423, № 38148, № 38149.

Российский государственный исторический архив (РГИА)

- РГИА, ф. 485, оп. 4, д. 92, альбом рисунков каменных изделий Императорских Екатеринбургской гранильной и Колыванской шлифовальной фабрик;
- РГИА, ф. 485, оп. 4, д. 55, рисунки изделий Екатеринбургской гранильной фабрики;

РГИА, ф. 485, оп. 4, д. 57, рисунки изделий Екатеринбургской гранильной фабрики;

РГИА, ф. 485, оп. 4, д. 103, рисунки ваз. Тушь, акварель;

РГИА, ф. 485, оп. 4, д. 105, рисунки чаши. Тушь, акварель;

РГИА, ф. 485, оп. 4, д. 104, рисунки ваз из тёмнооструйчатой яшмы.

Фонды Екатеринбургского историко-краеведческого музея

Рисунки с изображением ваз под № 7, 8, 9, 10.

Государственный Русский Музей (ГРМ)

Рисунок И. И. Гальберга (1778–1863) «Пейзаж с античным храмом», Р 45345.

Государственный архив Алтайского края (ГААК)

ГААК, ф. 1, оп. 2 доп., д. 73;

ГААК, ф. 1, оп. 2, д. 2130;

ГААК, ф. 2, оп. 1, д. 3315;

ГААК, ф. 2, оп. 1, д. 3250;

ГААК, ф. 2, оп. 1, д. 3434;

ГААК, ф. 2, оп. 1, д. 3658;

ГААК, ф. 2, оп. 1, д. 3726;

ГААК, ф. 2, оп. 1, д. 3910;

ГААК, ф. 2, оп. 1, д. 4365;

ГААК, ф. 2, оп. 1, д. 5506;

ГААК, ф. 59, оп. 2, д. 86.

Музей истории камнерезного дела на Алтае

Альбом ОФ 249 X Альбом чертежей ваз Колыванской шлифовальной фабрики конца XVIII – начала XIX века.

Алтайский государственный краеведческий музей (АГКМ)

АГКМ ОФ 15745/ 1 Альбом чертежей ваз Локтевской шлифовальной фабрики
1790–1792 годов.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ ДИССЕРТАЦИОННОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

1. *Аверенцев С.С.* Грааль // Мифы народов мира. – М. : Сов. энцикл., 1991. – Т. 1. – 671 с.
2. *Авксеньев В. Л.* Архитектурная пропорция / В. Л. Авксеньев. – Киев : Высша школа, 1986. – 123 с.
3. *Алимова Л. Б.* Екатеринбургская гранильная фабрика как придворная художественная мануфактура второй половины XVIII – начала XX века / Л. Б. Алимова // Вестник Челябинского государственного университета. – 2007. – № 3. – С. 47–57.
4. *Алимова Л. Б.* Понятие декоративно-прикладной роскоши в русской истории и культуре (История) / Л. Б. Алимова // Вестник Оренбургского гос. универ. – 2005. – Т. 1. – С. 22–26.
5. *Барановский Г. В.* Архитектурная энциклопедия второй пол. XIX в. Т. 7. Детали / Г. В. Барановский. – СПб. : Строитель, 1902. – 528 с.
6. *Бартенев И. А.* Очерки истории архитектурных стилей / И. А. Бартенев, В. Н. Батажкова. – М. : Изобразительное искусство, 1983. – 256 с.: ил.
7. *Бартенев И. А.* Русский интерьер XVIII–XIX вв. / И. А. Бартенев, В. Н. Батажкова. – М. : Сварог и К, 2000. – 177 с.: ил.
8. *Белов Н. В.* Мебель в интерьере конца XVIII – начала XX века в творчестве русских зодчих А. Н. Воронихина, К. И. Росси, В. П. Стасова : дис. ... канд. архитектуры: 18.00.01 / Белов Николай Васильевич. – Новосибирск, 1963. – 319 с.
9. *Бибикова И. М.* Резьба по камню // Русское декоративное искусство от древнейшего периода до XVIII в. Т. I – М. : Искусство, 1962.
10. *Блинова Е. К.* Художественные принципы становления и развития архитектурного ордера в Санкт-Петербурге : дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Блинова Екатерина Константиновна. – СПб., 2012. – 385 с.

11. *Богословский В. А.* Кваренги – мастер русского классицизма / В. А. Богословский. – Л. – М. : Гос. изд. лит. по строительству и архитектуре, 1955. – 72 с.: ил.
12. *Божко. Ю. Г.* Архитектоника и комбинаторика формообразования / Ю. Г. Божко. – Киев : Вища школа, 1991. – 256 с.
13. *Борзин Б. Ф.* Росписи петровского времени / Б. Ф. Борзин. – Л. : Художник РСФСР, 1986. – 324 с.: ил.
14. *Борисовский Г. Б.* Красота и стандарт / Г. Б. Борисовский. – М. : Изд-во стандартов, 1968. – 142 с.: ил.
15. *Брайцева О. И.* Некоторые особенности ордерных композиций в русской архитектуре руб. XVII–XVIII вв. / О. И. Брайцева // «Архитектурное наследство». – № 18. – С. 18.
16. *Бринкман А. Э.* Пластика и пространство как основные формы художественного выражения / А. Э. Бринкман. – пер. с нем. Е. А. Некрасовой: под общ. ред. М. В. Алпатова. – М. : Изд-во Всес. акад. архитектуры, 1935. – 45 с.: ил.
17. *Буданов С. М.* А. Н. Воронихин – автор уральских и алтайских ваз / С. М. Буданов // Декоративное искусство СССР. – 1973. – № 9. – С. 45–46.
18. *Буданов С. М.* Вазы, созданные А. Воронихиным и К. Росси / С. М. Буданов // Декоративное искусство СССР. – 1959. – № 3. – С. 43–44.
19. *Буданов С. М.* Русское камнерезное искусство на Алтае в конце XVIII – первой половине XIX в.: дис. ... к-та искусствоведения: 17.00.04 / С. М. Буданов. – М., 1980. – 154 с.
20. *Буданов С. М.* Царица ваз / С. М. Буданов // Декоративное искусство СССР. – 1974. – № 11. – С. 46–47.
21. *Буткевич Л. М.* История орнамента / Л. М. Буткевич. – М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2004. – 267 с.: ил.

22. *Быстрова Т. Ю.* Философские проблемы творчества в искусстве и дизайне: учебное пособие / Т. Ю. Быстрова. 2-е изд., стереотип. Екатеринбург : УГТУ-УПИ, 2009. – 159 с.
23. *Быстрова Т.Ю.* Вещь, форма, стиль : Введение в философию дизайна / Т. Ю. Быстрова. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2001. – 288 с.
24. *Вейнерт Н.* Росси / Н. Вейнерт. – М.-Л. : Искусство, 1939. – 156 с.: ил.
25. *Веселовский А. Н.* Избранные статьи / А. Н. Веселовский: под общ. ред. М. П. Алексеева, В. А. Десницкого, В. М. Жирмунского и А. А. Смирнова – Л.: Гослитиздат, 1939. – 572 с.
26. *Вигнер Е.* Этюды о симметрии / Е. Вигнер: под ред. Я. А. Смородинского. Пер. с англ. Ю. А. Данилова. – М. : Мир, 1971. – 318 с.: ил.
27. *Виппер Б. Р.* Искусство Древней Греции / Б. Р. Виппер. – М. : Искусство, 1972. – 156 с.
28. *Власов В. Г.* Архитектоническая форма в изобразительном искусстве, архитектуре и дизайне : единство методологии, типологии и терминологии // В. Г. Власов. Электронный журнал «Архитектон: известия вузов». Теория архитектуры. 2013. № 43.
29. *Власов В. Г.* Стили в искусстве. Словарь / В. Г. Власов. – СПб. : «Кольна», Т. 1, 1995. – 672 с.: ил.
30. *Власов В. Г.* Теоретико-методологические концепции искусства и терминология дизайна: автореф. ... д-ра искусствоведения:17.00.01 / В. Г. Власов. – СПб., 2009. – 35 с.
31. *Володина Т. И.* Русский интерьер / Т. И. Володина. – М. : Искусство, 2000. – 63 с.: ил.
32. *Воронихин А. Н.* Чертежи и рисунки. / А. Н. Воронихин. – Л.-М. : Гос. изд-во лит. по строительству и архитектуре, 1952. – 168 с.: ил.
33. *Воронихина А. Н.* Архитектурные проекты и рисунки Кваренги : каталог выставки / А. Н. Воронихина, М. Ф. Коршунова, А. М. Павелкина – Л. : Сов. художник, 1967. – 88 с.: ил.

34. *Воронихина А. Н.* Виды залов Эрмитажа и Зимнего дворца в рисунках и акварелях художников середины XIX века : из собрания Государственного Эрмитажа / А. Н. Воронихина – М. : Искусство, 1983. – 235 с.: ил.
35. *Воронихина А. Н.* Малахит в собрании Эрмитажа / А. Н. Воронихина – Л. : Изд-во Гос. Эрмитажа, 1963. – 95 с.: ил.
36. *Воронихина А. Н.* Эрмитаж в рисунках и акварелях конца XVIII – середины XIX века. Каталог временной выставки из фондов Государственного Эрмитажа / А. Н. Воронихина, Р. Д. Люлина. – Л. : Сов. художник, 1964. – 64 с.: ил.
37. *Воронихина А. Н.* Эрмитаж. Здания и залы музея / А. Н. Воронихина, Т. М. Соколова – Л. : Сов. художник, 1967. – 119 с.: ил.
38. *Габричевский А. Г.* Азбука каркасно-ордерной системы / А. Г. Габричевский // Архитектура СССР. – 1989. – № 3 – С. 81–85.
39. *Гайдамак А.* Русский ампи́р / А. Гайдамак – М. : Трилистник, 2000. – 272 с.: ил.
40. *Генон Рене.* Царство количества и знамения времени / Рене Генон : пер. с фр. – М. : Беловодье, 1994. – 295 с.
41. *Гликин А. А.* Классический Петербург и творчество К. Росси в контексте современного традиционализма : дис. ... канд. философских наук: 17.00.09 / Гликин Антон Аркадьевич. – СПб., 2010. – 241 с.
42. *Голомзик А.* Родонит / А. Голомзик – Свердловск : Сред.-Урал. кн. изд-во, 1983. – 159 с.: ил.
43. Горная Колывань. К 200-летию Колыванской шлифовальной фабрики: каталог выставки документов Архивного фонда Алтайского края // Ермакова Л. И. – Барнаул : Управление архивного дела администрации Алтайского края, 2002. – 45 с.
44. *Грабарь И. Э.* О русской архитектуре. Исследования. Охрана памятников / И. Э. Грабарь. – М. : Наука, 1969. – 423 с.: ил.

45. *Грабарь И. Э.* История русского искусства. Т. III. Петербургская архитектура в XVIII и XIX веках / И. Э. Грабарь. – СПб., 1994 – 523 с.
46. *Грамматчиков П. Ф.* Исторические и практические сведения о ЕГФ и мраморном Горнощитском заводе. Горный журнал / П. Ф. Грамматчиков – СПб., 1827, № 3.
47. *Гримм Г. Г.* Архитектор Воронихин / Г. Г. Гримм – Л.– М. : Госстройиздат, 1963. – 170 с.: ил.
48. *Гримм Г. Г.* Архитектор Воронихин. Чертежи и рисунки / Г. Г. Гримм – Л.–М.: Госстройиздат, 1952.
49. *Гримм Г. Г.* Графическое наследие Кваренги / Г. Г. Гримм – Л. : Изд-во Гос. Эрмитажа, 1962. – 200 с.: ил.
50. *Гримм Г. Д.* Пропорциональность в архитектуре / Г. Д. Гримм. – Л.–М. : ОНТН. Глав. ред. строит. лит-ры, 1935. – 148 с.: ил.
51. *Гримм Г. Р.* Архитектурный класс Академии художеств в первой половине XIX века // Вопросы художественного образования. – Л., 1973. Вып. 7. – 70–83 с.
52. *Гуляницкий Н. Ф.* Творческие методы архитекторов русского классицизма при разработке ордерных композиций / Н. Ф. Гуляницкий // Архитектурное наследство. Вып. 22. – М. : Стройиздат, 1974. – С. 30–52.
53. *Гурьев О. И.* Композиции Андреа Палладио. Вопросы пропорциональности / О. И. Гурьев – Л. : Изд-во Ленинградского университета, 1984. – 120 с.: ил.
54. *Давидова М. Г., Трефилова И. В.* Искусство петербургского интерьера эпохи русского классицизма в контексте европейских традиций [Электронный ресурс] / М. Г. Давидова, И. В. Трефилова // Известия Волгоградского государственного педагогического университета : Научный журнал . – 2003. – № 4. – Режим доступа: <http://www.portal-slovo.ru>, 26.12.2013 г.
55. Дворцы русского музея. Сб. ст.: СПб. : Palace Editions, 1999. – 266.: ил.
56. *Демиденко Ю.* Интерьер в России: традиции, мода, стиль: альбом / Ю. Демиденко. – СПб. : Аврора, 2000. – 255 с.: ил.

57. *Демичева Н. Н.* Зодчие и строители Аничкова дворца / Н. Н. Демичева, В. И. Аксельрод. – СПб. : Искусство, 1994 – 84 с.
58. *Джакомо Кваренги.* Архитектурная графика. Коллекция Государственного музея истории С.-Петербурга / Научный каталог. – СПб., 1998. – 86 с.
59. *Евсина Н. А.* Архитектурная теория в России второй половины XVIII – начала XIX века / Н. А. Евсина. – М. : Наука, 1985. – 285 с.: ил.
60. *Евсина Н. А.* Русская архитектура в эпоху Екатерины II: Барокко – классицизм – неоготика / Н. А. Евсина. – М. : Наука, 1994, – 219 с.: ил.
61. *Евсюков К. П.* Архитектурное и декоративное решение русского интерьера XVIII – сер. XIX вв. : тезисы докладов научной сессии Государственного Эрмитажа / К. П. Евсюков – Ленинград : Государственный Эрмитаж, 1968. – С. 52–57.
62. *Ефимова Е. М.* Русский резной камень в Эрмитаже / Е. М. Ефимова. – Л. : Изд-во гос. Эрмитажа, 1961, – 67 с.: ил.
63. *Зайцева Н. В.* История интерьеров Юсуповского дворца в контексте развития русского дворцового интерьера: (30-е годы XIX – начало XX вв.) : автореф. дис. ... искусствоведения: 17.00.09 / Зайцева Наталья Владимировна. – СПб., 2003. – 25 с.
64. *Залесов В. Г.* Российское архитектурно-строительное образование в XIX – начале XX века / В. Г. Залесов // Вестник томского государственного архитектурно-строительного университета. – 2010. – № 2. – С. 51–56.
65. *Земпер Г.* Практическая эстетика / Г. Земпер: пер. В. Г. Калиша. – М. : Искусство, 1970. – 320 с.
66. *Злоказов Л. Д.* Старый Екатеринбург : Город глазами очевидцев / Л. Д. Злоказов, В. Б. Семёнов – Екатеринбург: ИГЕММО «Lithica», Музей истории Екатеринбурга, 2000. – 605 с.: ил.
67. *Иконников А. В.* Основы архитектурной композиции / А. В. Иконников, Г. П. Степанов. – М. : Искусство, 1971. – 224 с.: ил.

68. *Иконников А. В.* Тысяча лет русской архитектуры: Развитие традиций / А. В. Иконников. – М. : Искусство, 1990. – 384 с.: ил.
69. *Иконников А. В.* Художественный язык архитектуры / А. В. Иконников. – М. : Стройиздат, 1985. – 175 с.: ил.
70. Искусство ансамбля. Художественный предмет. Интерьер. Архитектура. Среда / под общ. ред. М. А. Некрасовой. – М., Изобразит. искусство, 1988. – 462 с.: ил.
71. Историзм в России: стиль и эпоха в декоративном искусстве. 1820–1890-е гг. / Каталог выставки. – СПб. : Госуд. Эрмитаж, 1996.
72. *Каган М. С.* Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. Ч. I, II, III. / М. С. Каган. – Л. : Искусство, 1972. – 440 с.
73. *Кальницкая, Е. Я.* Роль декоративного материала в системе убранства русского парадного интерьера XVIII века : Природный камень, стекло: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.09 / Кальницкая, Елена Яковлевна. – СПб., 2002. – 240 с.
74. Карл Иванович Росси: 1775–1849 : Каталог архитектурных черт. и проектов предметов прикл. искусства: К 200-летию со дня рождения / Н. И. Никулина, Н. Г. Ефимова; Под общ. ред. Н. И. Никулиной. – Л. : Искусство, 1975. – 175 с.: ил.
75. *Кириченко Е. И.* Русская архитектура 1830–1910-х годов / Е. И. Кириченко – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Искусство, 1982. – 399 с.: ил.
76. *Коваленская Н. Н.* Из истории классического искусства XVIII–XIX веков / Н. Н. Коваленская – М. : Сов. художник, 1988. – 277 с.: ил.
77. *Козлова А. А.* Ансамбль из цветного камня и бронзы К. И. Росси / А. А. Козлова // Самоцветы. Бюл. техн.-экон. информ. ЦНИИЛКС. Вып. 2 (8). – Л., 1962. – С. 53–58.
78. *Козлова А. А.* Два шедевра А. Н. Воронихина / А. А. Козлова // Самоцветы. Бюл. техн.-экон. информ. ЦНИИЛКС. Вып. 2. – 1963. – С. 47–51.

79. *Козлова А. А.* Несколько ваз из цветного камня по проектам К. И. Росси и И. И. Гальберга / А. А. Козлова // Сообщения ГРМ. Вып. VIII. – Л., 1964. – С. 81–88.
80. *Козлова А. А.* Приемы использования цветного камня в декоративных целях / А. А. Козлова // Самоцветы. Бюл. техн.-экон. информ. ЦНИИЛКС. Вып. 2 (6). – Л., 1961. – С. 70–73.
81. *Козлова А. А.* Работы в цветном камне и бронзе архитектора И. И. Гальберга (К столетию со дня смерти) / А. А. Козлова // Самоцветы. Бюл. техн.-экон. информ. ЦНИИЛКС. Вып. 1. – 1963. – С. 60–66.
82. *Козлова А. А.* Серия проектов монументальных ваз К. И. Росси / А. А. Козлова // Самоцветы. Бюл. техн.-экон. информ. ЦНИИЛКС. Вып. 2(2). – Л. – 1964. – С. 57–63. Прилож. 1–13.
83. *Козлова А. А.* Цветной камень и бронза в композициях А. Н. Воронихина и К. И. Росси / А. А. Козлова // Самоцветы. Бюл. техн.-экон. информ. ЦНИИЛКС. Вып. 1. – 1962. – С. 55–63.
84. *Коробко В. И.* Золотая пропорция и проблемы гармонии систем : Учеб. пособие для студ. техн. спец. вузов / В. И. Коробко. – М. : Изд-во АСВ, 1998. – 374 с.: ил.
85. *Коршунова М. Ф.* Джакомо Кваренги / М. Ф. Коршунова. – Л. : Лениздат, 1977. – 168 с.
86. *Кучумов А. М.* Русское декоративно-прикладное искусство в собрании Павловского дворца-музея / А. М. Кучумов. – Л. : Художник РСФСР, 1981. – 379 с.: ил.
87. *Кучумов А. М.* Убранство русского жилого интерьера XIX века : По материалам выставки в Павловском дворце-музее / А. М. Кучумов. – Л. : Художник РСФСР, 1977. – 302 с.: ил.
88. *Лисовский В. Г.* Архитектура России XVIII – начала XX века. Поиски национального стиля / В. Г. Лисовский. – М. : ООО «Белый Город», 2009. – 568 с.: ил.

89. *Люлина Р. Д.* Малахит в интерьерах памятников архитектуры Ленинграда / Р. Д. Люлина // Самоцветы. Бюл. техн.-экон. информ. ЦНИИЛКС. Вып. 1. – Л. 1963. – С. 53–59.
90. *Мавродина Н. М.* Екатеринбургская ваза из калканской яшмы по проекту А. И. Кракау. История создания / Н. М. Мавродина // СГЭ. [Вып.] LIX. – СПб., 2001. – С. 16–19.
91. *Мавродина Н. М.* Императорская Петергофская гранильная фабрика / Н. М. Мавродина // Декоративно-прикладное искусство Санкт-Петербурга за 300 лет. Иллюстрированная энциклопедия. Т. I. – СПб. ; М., 2004. – С. 77–116.
92. *Мавродина Н. М.* Искусство екатеринбургских камнерезов: Каталог / Н. М. Мавродина. – СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2000. – 133 с.: ил.
93. *Мавродина Н. М.* Искусство русских камнерезов XVIII–XIX веков : Каталог коллекции / Н. М. Мавродина. – Спб. : Изд-ва Гос. Эрмитажа, 2007. – 559 с.: ил.
94. *Мавродина Н. М.* История создания «химерической» вазы / Н. М. Мавродина // Прикладное искусство Западной Европы и России. Материалы и исследования. Государственный Эрмитаж. – Л., 1983. – С. 107–118.
95. *Мавродина Н.М.* Колыванская ваза : Проспект / Н. М. Мавродина. – Л. : Изд-во Госуд. Эрмитажа, 1989. – С. 3–11.
96. *Мавродина Н. М.* Работы камнерезов Колывани в Эрмитаже : Каталог выставки / Н. М. Мавродина. – Л. : Гос. Эрмитаж, 1990. – 195 с.: ил.
97. *Мавродина Н. М.* Сокровища «Каменного пояса» в Эрмитаже / Н. М. Мавродина // Горный журнал. – 2007. Спецвыпуск. – С. 6–15.
98. *Макаров В. К.* Цветной камень в собрании Эрмитажа / В. К. Макаров. – Л. : Б. и., 1938. – 124 с.: ил.
99. *Маркузон В. Ф.* Архитектурные ордера. Происхождение ордера / В. Ф. Маркузон // Всеобщая история архитектуры : В 12-ти т. Под общ. ред. Н. В. Баранова, Т. 2. – М. : Стройиздат. – 1975. – С. 33–52.

100. *Маркузон В. Ф.* Классическая ордерная система и некоторые вопросы теории и творческой практики советской архитектуры: автореф. дис. ... канд. архитектуры: 18.00.01 / Маркузон В. Ф. – М., 1954. – 16 с.
101. *Матюшин Г. Н.* Яшмовый пояс Урала / Г. Н. Матюшин. – М. : Искусство, 1977. – 175 с.: ил.
102. *Меерович М.* Интерьер и свет / М. Меерович // Архитектура. Дизайн. Строительство. – 2003. – № 2. – С. 68–70.
103. *Минкевичус И. К.* Интерьер и монументально-декоративное искусство / И. К. Минкевичус. – М. : Искусство, 1974. – 87 с.: ил.
104. *Михаловский И. Б.* Теория классических архитектурных форм / И. Б. Михаловский – 3-е изд. – М. : Изд-во Академии архитектуры, 1944. – 248 с.
105. *Молева Н. М.* Русская художественная школа в перв. пол. XIX в. – начала XX века / Н. М. Молева, Э. М. Белютин. – М. : Искусство, 1967. – 391 с.: ил.
106. *Мурзина И. Я.* Феномен региональной культуры : бытие и самосознание : дис. ...д-ра культурологических наук : 24.00.01/ И. Я. Мурзина – Екб., 2003. – 195 с.
107. *Мягких С. И.* Колывань камнерезная в истории стилей / С. И. Мягких // Камнерезное искусство России. Горная Колывань. 200 лет. Барнаул, 2002. – С. 25–29.
108. *Нащокина М. В.* Античное наследие в архитектуре позднего русского классицизма / М. В. Нащокина // Русский классицизм второй половины XVIII – начала XIX века. – М. : Искусство, 1994. – С. 224–227.
109. *Нащокина М. В.* К истории русской академической школы первой половины XIX века (Архитектурные «реставрации» античных памятников) / М. В. Нащокина // Советское искусствознание. – 1988. – № 24. – С. 187–211.
110. *Некрасов А. И.* Русский ампи́р / А. И. Некрасов. – М. : ИЗОГИЗ, 1935 – 128 с.
111. *Некрасов А. И.* Теория архитектуры / А. И. Некрасов – М. : Стройиздат, 1994. – 356 с.

112. Некролог А. И. Кракау // «Зодчий» [18 год] / под ред. В. В. Эвальда. – СПб. : № 01–02 (янв.–февр.) лист № 1. Изд. С.-Петербургское общество архитекторов, 1889. – С. 20–21.
113. *Немчинова Д. И.* Дворцово-парковый ансамбль Елагина острова. (К вопросу о синтезе искусств в архитектуре русского классицизма первой трети XIX века): дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Немчинова Дина Ильинична – Л., 1983 – 265 с.
114. *Никитина Н. Н.* Цветной камень в убранстве Нового Эрмитажа: Альбом / Н. Н. Никитина. – СПб. : Изд-во Гос. Эрмитажа, 2002. – 24 с.: ил.
115. Основы архитектурной композиции и проектирования : Учебн. для вузов специальности «Архитектура» / Ю. Г. Божко, Г. И. Иванова, Н. А. Киреева: под общ. ред. А. А. Тица. – Киев : Вища школа, 1976. – 255 с.: ил.
116. *Павлова М. А.* Интерьеры Большого Ораниенбаумского дворца XVIII – середины XIX века. История создания и опыт теоретической реконструкции: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Павлова Марина Анатольевна. – СПб., 2002 – 210 с.
117. *Павловский Б. В.* Декоративно-прикладное искусство промышленного Урала / Б. В. Павловский. – М. : Искусство, 1975. – 131 с.: ил.
118. *Павловский Б. В.* Камнерезное искусство Урала / Б. В. Павловский. – Свердловск : Свердл. кн. изд-во, 1953. – 65 с.: ил.
119. *Палладио А.* Четыре книги об архитектуре: в 2-х т. / А. Палладио – 2-е Изд.: Пер. с итал. И. В. Жолтовского. – М. : Изд-во Всес. акад. арх. 1938. – 144 с.: ил.
120. *Панов В. К.* Карло Росси / В. К. Панов. – М. : Искусство, 1937. – 125 с.: ил.
121. *Петров П. Н.* Сборник материалов для истории императорской С.-Петербургской Академии Художеств за сто лет ее существования. т. I. / П. Н. Петров. – СПб, 1865. – 400 с.
122. *Пилявский В. И.* Джакомо Кваренги: архитектор, художник / В. И. Пилявский. – Л. : Стройиздат, 1981. – 212 с.: ил.

123. *Пилявский В. И.* Зодчий Росси / В. И. Пилявский. – М.-Л. : Гос. изд. архитектуры и градостроительства, 1951. – 152 с.: ил.
124. *Пилявский В. И.* История русской архитектуры; Учеб. для вузов по направлению и спец. архитектура / В. И. Пилявский, Т. А. Славина, Ю. С. Ушаков : под общ. ред. Ю. С. Ушакова, Т. А. Славиной – СПб. : Стройиздат, 1994. – 600 с.: ил.
125. *Пономарёв В. А.* Архитектурная тектоника [Электронный ресурс] / В. А. Пономарёв // Уральская государственная архитектурно-художественная академия. – 2008. – Режим доступа: rusnauka.com>...DNI_2008/Stroitelstvo/32912.doc.htm. 19. 02. 2014.
126. *Пронина И. А.* Терем. Дворец. Усадьба : Эволюция ансамбля интерьера в России конце XVII – первой половины XIX в. / И. А. Пронина. – М. : Рос. акад. художеств, Науч.-исслед. ин-т теории и истории изобраз. искусств, 1996. – 184 с.: ил.
127. *Пронина И. А.* Декоративное искусство в Академии Художеств. Из истории русской художественной школы XVIII – перв. пол. XIX в. / И. А. Пронина. – М. : Изобразит. искусство, 1983. – 311 с.: ил.
128. *Пунин А. Л.* Архитектура Петербурга середины и второй половины XIX века.: 1830 – 1860-е годы. Ранняя эклектика. Т.1 / А. Л. Пунин – СПб. : Крига, 2009. – 520 с.
129. *Пунин А. Л.* Архитектурные памятники Петербурга, вторая половина XIX в. / А. Л. Пунин. – Л. : Лениздат, 1981. – 255 с.: ил.
130. *Путятин И. Е.* Идеальный ордер в архитектурной теории Нового времени и церковная архитектура эпохи Просвещения / И. Е. Путятин. – М. : МАКС пресс, 2002. – 94 с.: ил.
131. *Пушкарёв И. И.* Николаевский Петербург / И. И. Пушкарёв. – СПб. : Лига Плюс, 2000. – 686 с.
132. *Раннев В. Р.* Интерьер : Учебн. пособие для архит. спец. вузов / В. Р. Раннев – М. : Высш. шк., 1987. – 78 с.

133. *Раскин А. М.* Классицизм в памятниках архитектуры Свердловской области / А. М. Раскин // Екатеринбург : Независимый институт истории материальной культуры, 2007. – 157 с. : ил.
134. *Родионов А. М.* Колывань камнерезная / А. М. Родионов. – 4-е изд. – Барнаул : ОАО Алтайский дом печати, 2007. – 328 с.
135. Русский классицизм второй половины XVIII – начала XIX века / Отв. ред. Пospelов Г.Г. – М. : Изобразительное искусство, 1994. – 336 с. 161.
136. *Рыбаков Б. А.* Язычество древних славян / Б. А. Рыбаков. – М. : Рус. слово, 1997. – 823 с.: ил.
137. *Савельев Н. Я.* Алтайские камнерезы / Н. Я Савельев. – Барнаул : Алт. кн. изд-во, 1956. – 126 с.
138. *Савельев Н. Я.* Филипп Васильевич Стрижков / Н. Я. Савельев. – Барнаул : Алт. кн. изд-во, 1954. – 86 с.: ил.
139. *Салтыков А. Б.* Русские вазы / А. Б. Салтыков // Избранные труды. – М. : Сов. художник, 1962. – С. 237–252.
140. *Семёнов В. Б.* Екатеринбургская камнерезная и антиковая фабрика : 1805–1861 / В. Б. Семёнов, Н. И. Тимофеев. – Екатеринбург : ИГЕММО «Lithica», 2003. – 750 с.: ил.
141. *Семёнов В. Б.* Екатеринбургская камнерезная и антиковая фабрика: 1861–1917 / В. Б. Семёнов, Н. И. Тимофеев. – Екатеринбург : ИГЕММО «Lithica», 2003. – 492 с.: ил.
142. *Семёнов В. Б.* Заметки о монументалистике / В.Б. Семёнов // Урал. – 1971. – № 5. – С. 114–128.
143. *Семёнов В.Б.* Книга резного художества / В. Б. Семёнов, Н. И. Тимофеев. – Екатеринбург : ИГЕММО «Lithica», 2001. – 176. с.: ил.
144. *Семенов В. Б.* Малахит / В. Б. Семёнов. 2 т. – Свердловск : Средне-Уральское кн. изд-во, 1987. – 235 с.: ил.
145. *Семенов В. Б.* Уральские самоцветы / В. Б. Семенов, И. М. Шакинко. – Свердловск, Средне-Уральское кн. изд-во, 1982. – 315 с.: ил.

146. *Семенов В. Б.* Шедевры российского камнерезного искусства / В. Б. Семенов, Е. Н. Величко // Наука и жизнь. – 1937. – № 10 – С. 61–64.
147. *Семенов В. Б.* Яшма / В. Б. Семёнов. – Свердловск : Средне-Уральское кн. изд-во, 1979. – 78 с.: ил.
148. Скульптор С. И. Гальберг в его заграничных письмах и записках. 1818–1828 / В. Ф. Эвальд : Приложение к I тому Вестника изящных искусств. – СПб. : Тип. М. М. Стасюлевич, 1884 – 125 с.
149. *Скурлов В. В.* Ювелиры и камнерезы Урала : Сб. мемуаров, статей и арх. док. по истории урал. камнерез. и ювелир. искусства / Сост. В. В. Скурлов. – СПб. : Лики России, 2001. – 201 с.: ил.
150. Славный Алтай-камень: альбом : Под общ. ред. М. П. Щетинина // сост. В. Б. Бородаев, С. И. Бергер. – Барнаул : Азбука, 2009. – 200 с.: ил.
151. *Суслов А. В.* Комнатное убранство Эрмитажа / А. В. Суслов. – Л. : Ком-т по пуляриз. худож. изд., 1929. – 62 с.: ил.
152. *Талепоровский В. Н.* Кваренги. Материалы к изучению творчества / В. Н. Талепоровский. – Л.-М. : Гос. лит. изд. по строительству и архитектуре, 1954. – 116 с.: ил.
153. *Тарановская М. З.* Архитектор Росси. Здание академического театра драмы им. А. С. Пушкина в Ленинграде / М. З. Тарановская. – Л. : Госстройиздат, 1956. – 131с.: ил.
154. *Тарановская М. З.* Карл Росси : Архитектор. Градостроитель. Художник / М. З. Тарановская – Л. : Стройиздат, 1980. – 223.: ил.
155. *Таруашвили Л. И.* Эстетика архитектурного ордера. От Витрувия до Картмера де Кенси / Л. И. Таруашвили – М. : ARCHITECTURA, 1995. – 178 с.
156. *Телепнева И. В.* Камень в интерьере: учебное пособие / И.В. Телепнева Екатеринбург : Средне-Уральское кн. изд-во, 1966. – 134 с.

157. *Телепнева И. В.* Камень в парадном интерьере XVIII первой половины XIX века. Анализ художественно-выразительных функций: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. 17.00.04 / М., 1987. – 23 с.
158. *Трефилова И. В.* Декоративные росписи итальянских художников в интерьерах Петербурга конца XVIII – первой трети XIX века: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Трефилова Ирина Викторовна. – СПб., 2005. – 189 с.
159. *Турчин В. С.* Александр I и неоклассицизм в России: Стил ь империи или империя как стил ь / В. С. Турчин; Рос. акад. художеств. Рос. дворян. собрание. – М.: Жираф. – 2001. – 511с.: ил.
160. *Тыдман Л. В.* Изба, дом, дворец: Жилой интерьер России с 1700 по 1840-е гг. / Л. В. Тыдман; Гл. упр. памятников г. Москвы и др. – М.: Прогресс-Традиция, 2000. – 332 с.: ил.
161. *Тыдман Л. В.* Творчество Воронихина в Павловске / Л. В. Тыдман, В. М. Возлинская // Искусство ансамбля : Художественный предмет, интерьер, архитектура, среда / Сост. и научн. ред. М.А. Некрасова. – М.: Изобразит. иск-во, 1988. – С. 228–286.
162. *Тюрин. Н.* Рисунки Росси / Н. Тюрин // Декоративное искусство СССР. – 1971. – № 3. – С. 46.
163. *Ухналев А. Е.* Мраморный дворец и его место в стилистической эволюции архитектуры и скульптуры в 1760–80-е годы: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17. 00. 04 / А. Е. Ухналёв – СПб., 2004. – 21 с.
164. *Ферсман А. Е.* Богатства Урала / А. Е. Ферсман. – Свердловск : Свердловгиз, 5-я тип. треста Полиграфкнига, 1944. – 67 с.
165. *Ферсман А. Е.* Государственная Петергофская гранильная фабрика в ее прошлом, настоящем и будущем / А. Е. Ферсман, Н. И. Владовец. – Л.: Комис. по изуч. произв. сил России при Рос. акад. наук. – 1922. – 94 с.: ил.
166. *Ферсман А. Е.* Из истории культуры камня в России / А. Е. Ферсман. – М.–Л.: изд. и 2-я тип. Изд-ва Акад. наук СССР в Мск., 1946. – 75 с.: ил.

167. *Фремpton К.* Современная архитектура: Критический взгляд на историю развития / К. Фремpton: Пер. с англ. Е.А. Дубченко; Под. ред. В. Л. Хайта. – М.: Стройиздат, 1990. – 533 с.: ил.
168. Художественное убранство русского интерьера. XIX века. Очерк путеводитель, ГЭ / под общей редакцией И. Н. Ухановой. – Л. : Искусство, 1986. – 144 с.: ил.
169. *Чинь Ф. Д. К.* Архитектура – форма, пространство, композиция / Франсис Д. К. Чинь – М. : АСТ Астрель, 2003. – 215 с.: ил.
170. *Чубарев Ф. Е.* Организация внутреннего пространства зданий / Ф. Е. Чубарев. – Киев : Будивэльнык, 1989. – 93 с.: ил.
171. *Шакинко И. М.* Уральские самоцветы : Из истории камнерезного и гранильного дела на Урале / И. М. Шакинко, В. Б. Семёнов – 2-е изд. – Свердловск, 1982. – 235 с.: ил.
172. *Шевелёв И. Ш.* Золотое сечение: Три взгляда на природу гармонии / И. Ш. Шевелёв, М. А. Марутаев, И. П. Шмелёв. – М. : Стройиздат, 1990. – 342 с.: ил.
173. *Шевелёв И. Ш.* Принцип пропорции: О формообразовании в природе, мерной трости древ. зодчего, архит. образе. двойном квадрате и взаимопроникающих подобиях / И. Ш. Шевелёв. – М. : Стройиздат, 1986. – 200 с.: ил.
174. *Шелковников Б. А.* Декоративное и прикладное искусство перв. пол. XIX в. / Б. А. Шелковников, Т. Н. Яковлев // История русского искусства / Под ред. И. Э. Грабаря и др. – М. : Изд-во Акад. наук, 1964. – т. VIII. кн. 2.
175. *Шубенков М. В.* Структурные закономерности архитектурного формообразования : учеб. пособие для студентов, обучающихся по направлению «Архитектура» / М. В. Шубенков – М. : Архитектура-С, 2006. – 318 с.: ил.
176. *Шуйский В. К.* Карло Росси : Жизнь и творчество / В. К. Шуйский. – СПб. : Стройиздат СПб, 2001. – 221 с.: ил.

177. *Элиаде М.* Миф о вечном возвращении: Архетипы и повторяемость / М. Элиаде: пер. с фр. А. А. Васильевой и др. – М. : Ладомир, 2000. – 414 с.
178. *Энтони У.* Архитектура: формы, конструкции, детали. Иллюстрированный справочник / У. Энтони, Б. Робертсон: пер. с англ. Е. Нетесовой. – М. : АСТ Астрель, 2007. – 111 с.: ил.
179. *Яглова Н. Р.* Работы русских архитекторов к. XVIII и нач. XIX в. в прикладном искусстве. Воронихин, Стасов, Росси: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Н. Р. Яглова – Л. : Научный Архив Российской Академии Художеств, 1949. – 182 с.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРИАЛА

1. Рисунок 1. Тектоническое формообразование вазы и ордера, с. 32.
2. Рисунок 2. Построение чаши по аналогии с архитектурным ордером, с. 63.
3. Рисунок 3. Конструктивные составляющие круглой в плане чаши И. И. Гальберга из калканской яшмы, 64.
4. Рисунок 4. Пропорциональное решение чаш И. И. Гальберга. Соотношения ножки и тулова у чаш а, б, в – $7 : 5$, у чаш г, д – $3 : 2$, вазы с – $2 : 3$, с. 67.
5. Рисунок 5. Пропорциональное решение трёх чаш. Пропорции квадратов ножки и тулова трёх чаш гармонизируются отношениями: $3 : 2$, $7 : 4$ и $2 : 3$, с. 68.
6. Рисунок 6. Центральная симметрия пропорциональной решётки трёх чаш И. И. Гальберга, с. 69.
7. Рисунок 7. Проекты ваз И. И. Гальберга с применением пропорции золотого сечения $a : b = 5 : 3$ (1, 66...), с. 70.
8. Рисунок 8. Центральная симметрия пропорциональной решётки яйцевидных ваз И. И. Гальберга, с. 71.
9. Рисунок 9. Монументальность, выражающаяся в пропорциональном строении камнерезных форм капительной части и ножки чаш И. И. Гальберга с соотношением $1 : 3$, с. 73.
10. Рисунок 10. Органическая связь пьедестала по форме, пропорциям и размерам с характером венчающей его вазы, с. 74.
11. Рисунок 11 Проекты яйцевидных ваз И. И. Гальберга и К. И. Росси, с. 77.
12. Рисунок 12. Создание И. И. Гальбергом проекта вазы из ямской яшмы на основе раннего произведения К. И. Росси, с. 80.
13. Рисунок 13. Переработка И. И. Гальбергом в 1836 г. собственного проекта 1828 г. по предписанию Кабинета Е. И. В, с. 82.

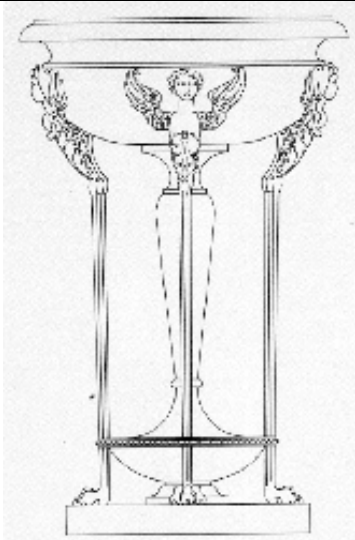

14. Рисунок 14. Вариативность в формообразовании квадратных чаш И. И. Гальберга (использование различных типов архитектурных тяг на квадратных чашах), с. 84.
15. Рисунок 15. Пример атектоничного спиралевидного растительного орнамента на ножке вазы и на тулове чаши в виде листьев аканта, вырастающих из ложкового орнамента, а не из полочки, с. 85.
16. Рисунок 16. Работы, относящиеся к первому этапу творчества И. И. Гальберга, с. 86.
17. Рисунок 17. Чаша из таганайского авантюрина, рис. № 2, предписание от 8 марта 1828 года. ГАСО, ф.86, д. 862, л. 3, с. 91.
18. Рисунок 18. Два проекта яйцевидных ваз И. И. Гальберга для Екатеринбургской (1839 г.) и Колыванской (1846 г.) камнерезных фабрик, с. 94.
19. Рисунок 19. Ваза из красного порфира 90-е гг. XVIII в. Отнесена к произведениям круга Дж. Кваренги. ГЭ, с. 101.
20. Рисунок 20. А. Н. Воронихин. Ваза из ямской яшмы по рис. 1801–1802. Павловск, с. 104.
21. Рисунок 21. К. И. Росси. Ваза из ямской яшмы в форме амфоры по рис. 1815–1821 гг. ГЭ, с. 105.
22. Рисунок 22. И. И. Гальберг. Чаша из калканской яшмы по проекту 1828 г. ГЭ, с. 107.
23. Рисунок 23. И. И. Гальберг. Чаша из бадахшанского лазурита по рис. 1828 г. ГЭ, с. 109.
24. Рисунок 24. А. И. Валберх. Ваза из калканской яшмы по проекту 1879 г. ГЭ, с. 111.
25. Рисунок 25. Ч. Камерон. Яшмовый кабинет в Царском Селе, с. 116.
26. Рисунок 26. К. А. Ухтомский. Парадный вестибюль. Акварель. 1853 г, с. 117.




27. Рисунок 27. К. А. Ухтомский. Зал колыванской вазы. Акварель 1853 г, с. 118.
28. Рисунок 28. К. Кальман. Гостиная в доме Юсуповых. Акварель. 1833 г, с. 122.
29. Рисунок 29. К. А. Ухтомский. Зал манускриптов Нового Эрмитажа. Акварель 1855 г, с. 123.
30. Рисунок 30. Ю. Фриденрейх. Двухсветный зал в северном павильоне малого Эрмитажа. 1840 г, с. 125.
31. Рисунок 31. Малахитовая ваза под золотым навесом – портиком. Малахитовый зал. ГЭ, с. 126.
32. Рисунок 32. Э. П. Гау. Галерея древней живописи. Акварель 1859 г, с. 128.
33. Рисунок 33. Э. П. Гау. Парадная лестница в Новом Эрмитаже, площадка 2-го этажа, с юга на север. Акварель 1859 г, с. 129.
34. Рисунок 34. Ансамбль интерьеров Елагина дворца, Центральный зал. Фото 1930 г. Чертёж К. Росси, с. 130.
35. Рисунок 35. К. А. Ухтомский. Кабинет египетской скульптуры. Акварель 1855 г, с. 131.
36. Рисунок 36. Кусково. Вестибюль – парадные сени, с. 132.
37. Рисунок 37. Останкинский дворец. Фигурная печь, с. 134.
38. Рисунок 38. А. Н. Воронихин. Кабинет-фонарик в Павловском Дворце, с. 136.

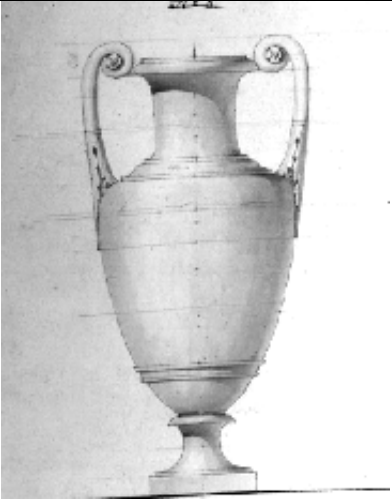

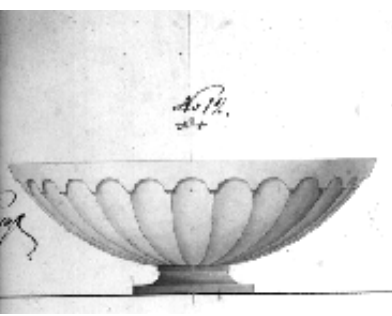
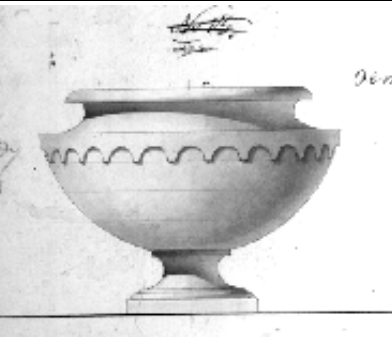
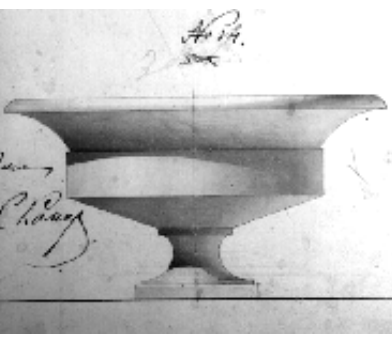
Приложение I


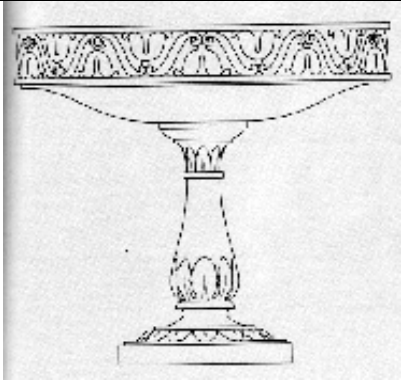

Перечень проектов ваз И. И. Гальберга, сделанных для Петергофской, Екатеринбургской и Колыванской фабрик с 1820 по 1850-е гг.




Составленный нами перечень представляет собой иллюстрации проектов И. И. Гальберга, сделанные для Петергофской, Екатеринбургской и Колыванской фабрик с 1820 по 1850-е гг. Приводится литература с указанием исследователей на авторство архитектора и архивные документы, содержащие рисунок проекта. Проекты не имеющие подпись И. И. Гальберга обозначены знаком (?).

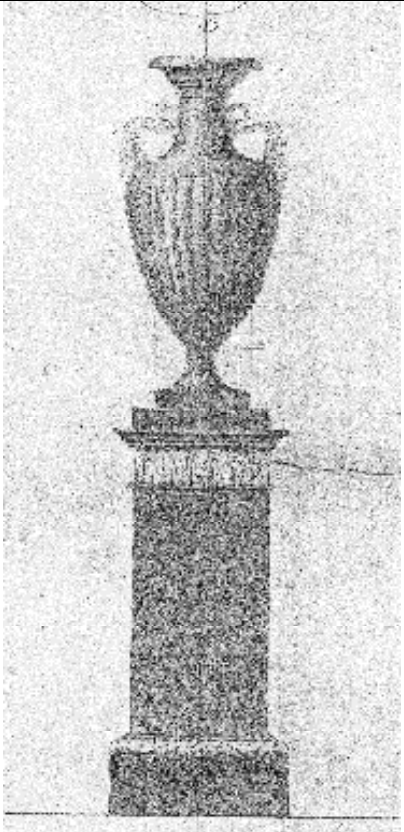
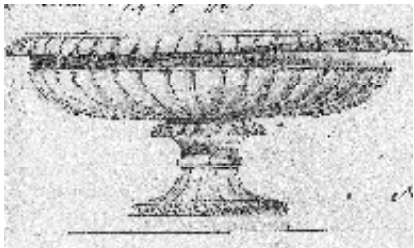
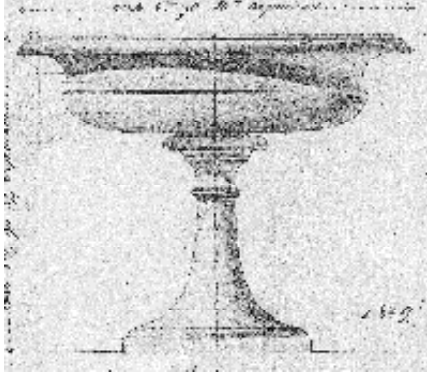

№	Название изделия, дата утверждения проекта	Проект И. И. Гальберга	Фабрика, год изготовления	Публикация и атрибуция авторства	Архивные источники
	Около 1820 года				
1	Ваза – треножник из калканской яшмы и золочёной бронзы		ЕГФ	Семёнов В. Б., Тимофеев Н. И. [140, с. 259] (авторство приписывается И. И. Гальбергу)	
	1823 год				
2	Ваза, рис. № 11 от 19 января 1823 г. От 5 ноября 1831 г. Ваза из калканской яшмы, рис. № 39 от 6 мая 1843 г.		ЕГФ, 40-е гг. XIX в.	Семёнов В. Б., Тимофеев Н. И. [140, с. 570] (авторство приписывается И. И. Гальбергу)	ГАСО, ф.86, оп. 1, д. 864, л.10 (?). ГАСО, ф.86, оп. 1, д. 861, л.31(?)


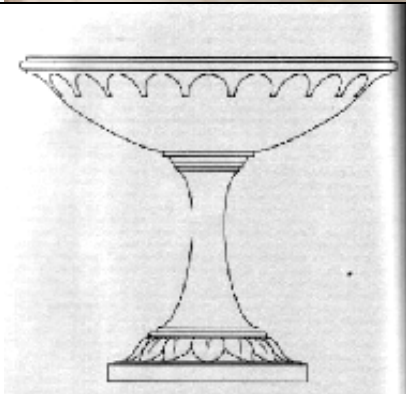
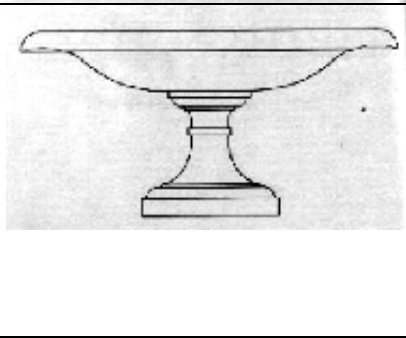

3	Малахитовая ваза-амфора с каменными ручками на яшмовом пьедестале с золочёной накладной бронзой от 19 января 1823 г.		ЕГФ, 1823-1830 гг.	Семёнов В. Б., Тимофеев Н. И. [140, с. 132], Семёнов В. Б. [144, Т 2, с.63, ил.38]	РГИА, ф.468, оп.12, д.1038, л. 646
4	Ваза на высокой ножке, рис. № 16 от 19 января 1823 г.		ЕГФ, 1833 г.	Атрибуция автора	ГАСО, ф. 86, оп. 1, д. 864, л. 17(?)
5	Ваза, рис. № 10 от 19 января 1823 г.		ЕГФ	Атрибуция автора	ГАСО, ф. 86, оп. 1, д. 864, л. 17 (?)




6	Яйцевидная ваза, рис. № 17, от 19 января 1823 г.		ЕГФ	Атрибуция автора	ГАСО, ф. 86, оп. 1, д. 864 л. 18 (?)
7	Открытая высокая чаша, рис. № 18, от 19 января 1823 г.		ЕГФ	Атрибуция автора	ГАСО, ф. 86, оп. 1, д. 864 л. 18 (?)
8	Открытая чаша, рис. № 12, от 19 января 1823 г.		ЕГФ	Атрибуция автора	ГАСО, ф. 86, д. 864 л. 11 (?)
9	Ваза, рис. № 13, от 19 января 1823 г.		ЕГФ, 1831 г.	Атрибуция автора	ГАСО, ф. 86, оп. 1, д. 864 л. 11 (?)
10	Ваза рис. № 14, от 19 января 1823 г.		ЕГФ	Атрибуция автора	ГАСО, ф. 86, оп. 1, д. 864 л. 11 (?)

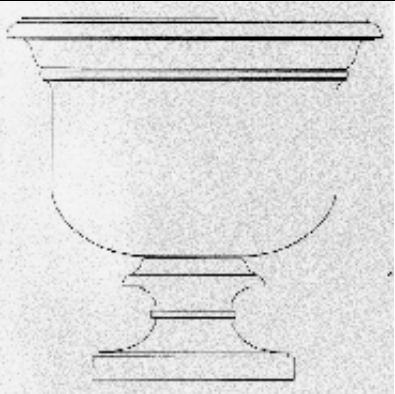
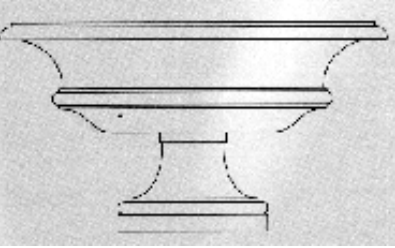


1824 год					
11	<p>Квадратная чаша из калканской яшмы от 18 декабря 1824 г.</p> <p>Квадратная чаша из порфиروهого туфа, рис. № 1 от 18 декабря 1824 г.</p>		<p>ЕГФ</p> <p>КФ, 1846-1848 гг.</p>	<p>Семёнов В. Б., Тимофеев Н.И. [140, с. 308]</p> <p>Буданов С. М. [19, с. 160, кат. 93] (авторство приписано И.И.Гальбергу)</p>	<p>ГЭ. Альбом I, л.31 (?)</p>
12	<p>Круглая чаша из калканской яшмы от 18 декабря 1824 г.</p> <p>Две чашечки зелёной яшмы</p>		<p>ЕГФ, 1828 г.</p> <p>КФ, 1844, 1847 гг.</p>	<p>Семёнов В. Б., Тимофеев Н. И. [140, с. 301] (авторство не указано)</p>	<p>ГЭ. Альбом IV, л. 120 (?)</p>
13	<p>Проект чаши из серо-фиолетовой яшмы 1823-1824 гг.</p>		<p>КФ, 1825 г.</p>		<p>ГЭ. Альбом IV, л.101 (?)</p>



	1826 год				
14	Квадратная малахитовая чаша на сложном основании, декорированном золочёной бронзой № 4 от 28 июля 1826 г.		ЕГФ, 1834-1835 гг.; 1846 г. Парные	Макаров В. К. [98, с. 35, № 233]; Воронихина А. И. [35, № 56, 57]; Семёнов В. Б. [144, Т. 1. с. 136, Т. 2. с. 126, 129]; Мавродина Н. М. [93, с. 230-231]	ГАСО, ф.86, оп. 1, д. 861, л. 4; РГИА, ф.468, оп.12, д.1040 л.201 (?)
15	Круглая малахитовая чаша на высоком малахитовом пьедестале с отделкой из золочёной бронзы № 2 от 28 июля 1826 г.		ЕГФ, 1845 г.	Семёнов В. Б. [144, Т. 2. с.114]	ГАСО, ф.86, оп. 1, д.861, л. 2; РГИА, ф.468, оп.12, д.35 л.56
16	Малахитовая ваза-кратер Медичи с ручками из золочёной бронзы на высоком малахитовом пьедестале №1 от 28 июля 1826 г.		ЕГФ, 1839 г.	Семёнов В. Б. [144, Т. 1. с. 138, Т. 2. с.114]	ГАСО, ф.86, оп. 1, д. 861, л. 1

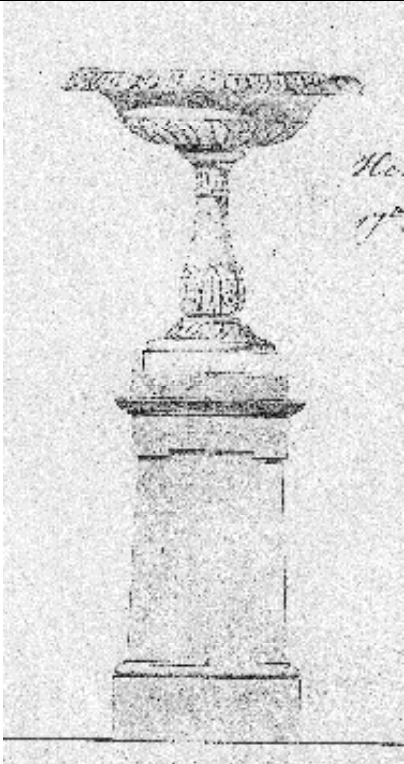
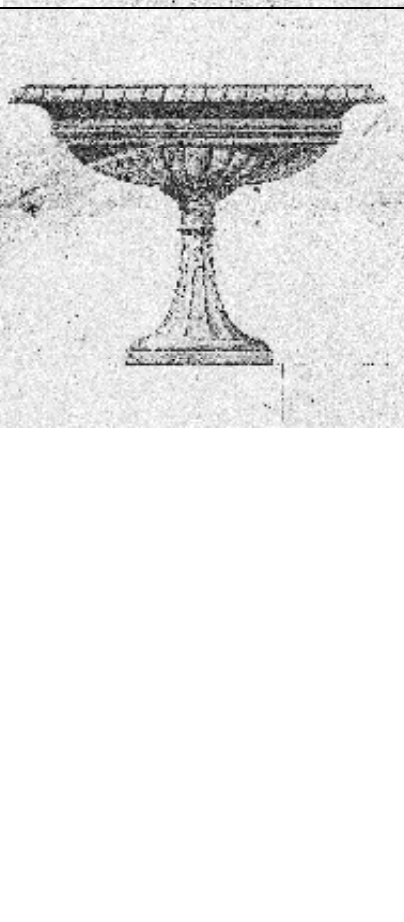
17	Малахитовая ваза-амфора с гофрированным туловом, с ручками из золочёной бронзы, на высоком малахитовом пьедестале № 3 от 28 июля 1826 г.		ЕГФ, осталась в проекте	Семёнов В. Б. [144, Т. 2. с.115]	РГИА, ф.468, оп.10, д.731 л.4. ГАСО, ф.86, оп. 1, д. 861, л. 3
1827 год					
18	Овальная в плане чаша из калканской яшмы, рис. № 1 от 28 декабря 1827 г.		ЕГФ, 1836-1840 гг.	Семёнов В. Б., Тимофеев Н.И. [140, с. 485]	ГАСО, ф.86, оп. 1, д. 861, л. 5
19	Круглая в плане чаша из калканской яшмы, рис. № 11 от 28 декабря 1827 г.		ЕГФ, 1836-1840 гг.	Семёнов В. Б., Тимофеев Н.И. [140, с. 486]	ГАСО, ф.86, оп. 1, д. 861, л. 5
20	Овальная лазуритовая чаша на высокой ножке, рис. под литерой А от 25 апреля 1827 г.		ЕГФ, 1833-1834 гг.		ГАСО, ф.86, оп. 1, д. 861, л. 7


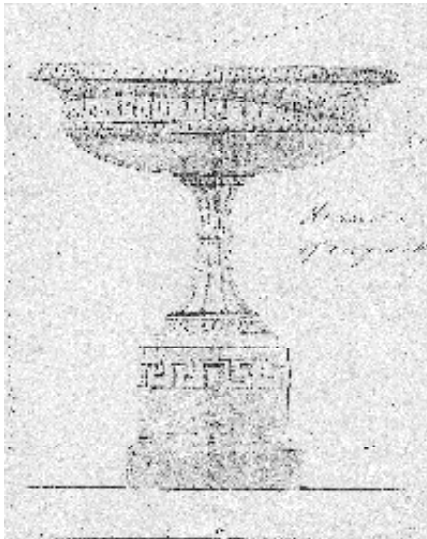

21	Чаша-жардиньер из кошкульдинской яшмы с фарфоровой чашей, рис. от 1827 г.		ЕГФ, 1831 г.	Ефимова Е. М. [62, с. 20, № 40]; Шакинко И.М., Семёнов В. Б. [171, № 15]; Пронина И. А. [127, с. 239]; Семёнов В. Б. [144, Т. 1, с. 137, Т. 2, с. 116, 117.]; Семёнов В. Б., Тимофеев Н.И. [140, с. 423-429]	ГАСО, ф.86, оп. 1, д. 861, л. 55 (?) РГИА:184 3 г., ф.468, оп.12, д.1040, л.161 б, 167
22	Две круглые чашечки из розоватого агата от 27 декабря 1827 г.		КФ, 1846 г.	Семёнов В. Б., Тимофеев Н.И. [140, с. 382] (авторство приписано И.И.Гальбергу)	ГЭ. Альбом 2, л. 51(?), ГЭ. Альбом IV, л. 120 (?)
23	Круглая чаша из родонита от 28 декабря 1827 г. Две чашечки из белорецкого агата		ЕГФ, 1827-1848 гг. КФ, 1844 г.	Семёнов В. Б., Тимофеев Н.И. [140, с. 376]	ГЭ. Альбом 4, л. 120 (?)
24	Квадратная лазуритовая чаша, рис. № 13 от 25 апреля 1827 г.; от 12 мая 1836 г.; от 31 января 1848 г.		ЕГФ, 1836-1846 гг., 1849 г.	Семёнов В. Б., Тимофеев Н.И. [140, с. 370]	ГАСО, ф.86, оп. 1, д. 862, л.17; ГАСО, ф.86, оп. 1, д. 862, л.63 (?); РГИА.ф.4 85, оп.4,д.57, л. 16




25	Ваза из калканской яшмы с богатым декором из бронзы от 1827 г.; от 1829 г.; от 27 мая 1836 г.		ЕГФ	Семёнов В. Б., Тимофеев Н. И. [140, с. 363] Козлова А. А. [79, с. 62, прил.9]	
26	Чаша на высокой ножке		ЕГФ	Семёнов В. Б., Тимофеев Н.И. [140, с. 358] (авторство приписано И.И.Гальбергу)	
27	Чаша		ЕГФ	Семёнов В. Б., Тимофеев Н.И. [140, с. 339] (авторство приписано И.И.Гальбергу)	




28	Чаша		ЕГФ	Семёнов В. Б., Тимофеев Н. И. [140, с. 352] (авторство приписано И.И.Гальбергу)	
29	Чаша «для саду»		ЕГФ	Семёнов В. Б., Тимофеев Н. И. [140, с. 345] (авторство приписано И.И.Гальбергу)	
1828 год					
30	Чаша из калканской яшмы, рис. № 1 от 8 марта 1828 г. (повторён в проекте рис. № 2 от 12 мая 1836 г.)		ЕГФ, 1836-1845 гг.	Макаров В. К. [98, № 186]; Павловский Б. В. [118, с. 66-67]; Ефимова Е. М. [62, с. 21, № 42]; Семёнов В. Б., Тимофеев Н.И. [140, с. 31] Мавродина Н.М. [93, с. 215]	ГАСО, ф.86, оп. 1, д. 861, л. 8; ГАСО, ф.86, оп. 1, д. 862, л. 4; РГИА. ф.468, оп.10, д.701, л.6
31	Овальная чаша из калканской яшмы с виноградной лозой, рис № 3 от 19 января 1823 г. рис. № 3 от 8 марта 1828 г.		ЕГФ, 1829-1850 г.	Макаров В. К. [98, с. 41, № 278]; Павловский Б. В. [118, с. 72-75]; Ефимова Е. М. [62, с. 21, 22, № 43]; Шакинко И. М., Семёнов В. Б. [171, с. 85-89]; Семёнов В. Б., Тимофеев Н. И. [140, с. 278, 321-330], Мавродина Н. М. [93, С. 266-	ГАСО, ф.86, оп. 1, д. 864, л. 5 (?); ГАСО, ф.86, оп. 1, д. 861, л.10, 11(?); РГИА, ф.468, оп.12, д.57, л.20 (?); РГИА, ф.468, оп.10, д.701, л.8 (?), 35-37

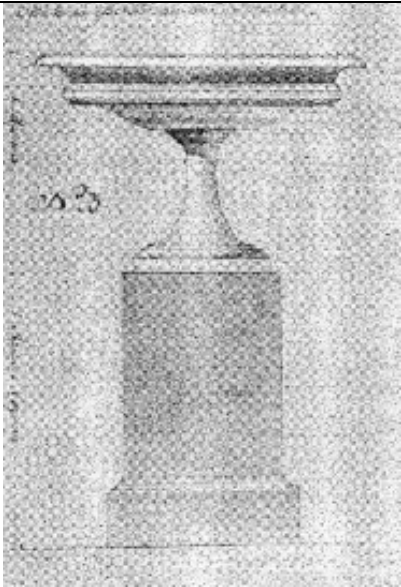



32	<p>Ваза из калканской яшмы, формы Медичи, рис. № 4 от 8 марта 1828 г. (взамен рис. № 4 от 19 января 1823 г.)</p> <p>Проект использовался от 6 мая 1843 г.</p>		<p>ЕГФ, 1840 г.</p> <p>ЕГФ</p>	<p>267]</p> <p>Павловский Б. В. [118, с. 71]; Ефимова Е. М. [62, с. 22, № 49]; Козлова А. А. [81, с. 64]; Шакинко И. М., Семёнов В. Б. [171, Ил. 28]; Семёнов В. Б. [147, с. 23, 24, ил. 220]; Семёнов В. Б., Тимофеев Н. И. [140, с. 315] Мавродина Н. М. [93, с. 238-240]</p>	<p>ГАСО, ф.86, оп. 1, д. 861, л.12, 13 (?)</p> <p>РГИА, ф.485, оп.4, д.57 л. 43</p>
33	<p>Круглая чаша из авантюрина на пьедестале, рис. № 5 от 8 марта 1828 г.</p> <p>Две чаши из зелёного серпентина, от 20 октября 1828 г.</p>		<p>ЕГФ, 1842 г.</p> <p>КФ, 1831 г. Имеют некоторые изменения: отогнутый венчик под чашей и 2 полочки и вокруг валика на ножке</p>	<p>Семёнов В. Б., Тимофеев Н. И. [140, с. 388]</p>	<p>ГАСО, ф.86, оп. 1, д. 861, л. 14 (?)</p> <p>ГЭ Альбом 4, л. 107 (?)</p>


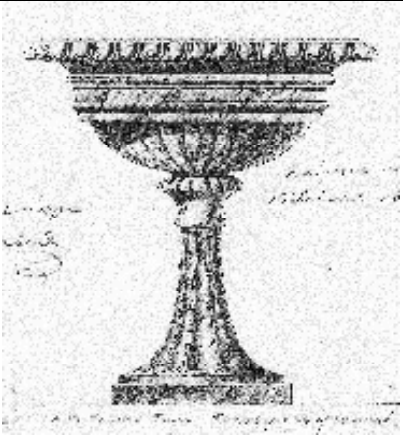

34	Круглая чаша на высоком пьедестале, рис. № 4 от 17 августа 1828 г.		ЕГФ		ГАСО, ф.86, оп. 1, д. 861, л. 23
35	Квадратная лазуритовая чаша на яшмовом пьедестале, рис. № 12 от 8 марта 1828 г. Повторение проекта от 26 апреля 1833 г.		ЕГФ, 1836 г.	Макаров В. К. [98, с. 34, № 256]; Павловский Б. В. [118, с. 86-87]; Ефимова Е. М. [62, с. 13, № 22]; Козлова А. А. [81, с. 64]; Шакинко И.М., Семёнов В. Б. [171, с. 107, 108]; Семёнов В. Б. [144, Т. 1. с. 115]; Семёнов В. Б., Тимофеев Н.И. [140, с. 441-443]; Мавродина Н. М. [93, с. 231]	РГИА. ф.468, оп.10, д.701, л.17, 26; ГАСО, ф.86, оп. 1, д. 861, л. 19, 42


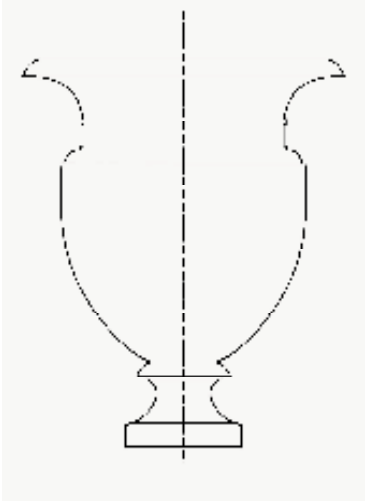
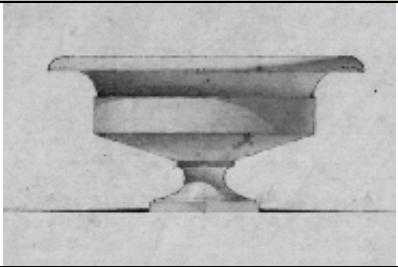

36	Ваза из калканской яшмы, рис. № 2 от 17 августа 1828 г. (Повторение проекта по рис. № 3 от 12 мая 1836 г.)		ЕГФ, 1851-1853 г. Парные	Семёнов В. Б. [140, с. 49]; Козлова А. А. [81, № 8. с. 87]; Семёнов В. Б., Тимофеев Н.И. [140, с. 49-50]	ГАСО, ф.86, оп. 1, д. 861, л. 21(?); ГАСО, ф.86, оп. 1, д. 862, л. 5 (?); РГИА. ф.468, оп.4, д.57, л.44
37	Овальная чаша из яшмы, рис. № 1 от 17 августа 1828 г.		ЕГФ, осталась в проекте	Семёнов В. Б., Тимофеев Н. И. [140, с. 528]	ГАСО, ф.86, оп. 1, д. 861, л. 20
38	Чаша из таганайского авантюрина, рис. № 2 от 8 марта 1828 г.; (повторение проекта, рис. № 1 от 12 мая 1836 г.		ЕГФ, 1835-1842 гг.	Макаров В. К. [98, с. 28, № 316]; Павловский Б. В. [118, с. 77-78]; Ефимова Е. М. [62, с. 22, № 46]; Семёнов В. Б. Тимофеев Н. И. [140, с. 431]; Мавродина Н. М. [93, с. 244]	ГАСО, ф.86, оп. 1, д. 861, л. 9 (?); ГАСО, ф.86, оп. 1, д. 862, л. 3; РГИА. ф.468, оп.10, д.701, л.17

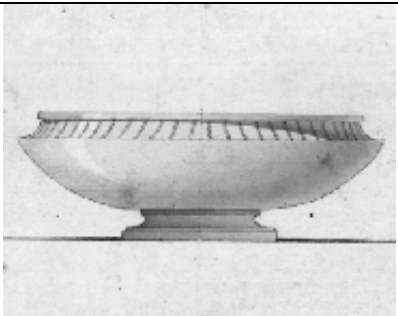

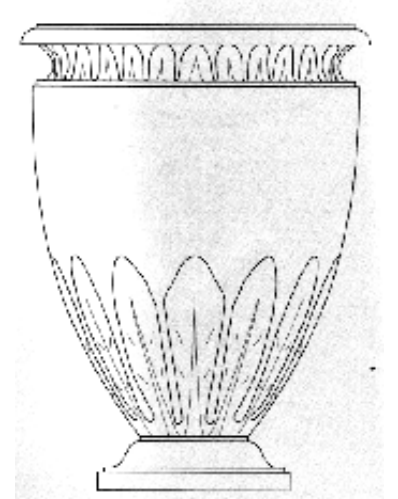
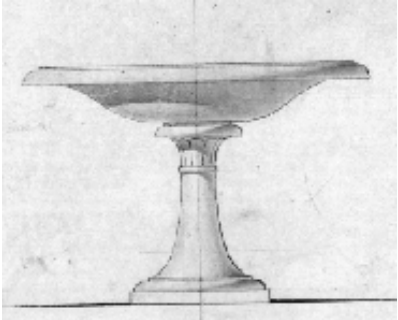

39	Ваза из уразовской яшмы, рис. № 7 от 8 марта 1828 г.		ЕГФ, 1836-1837 гг.	Семёнов В. Б., Тимофеев Н.И. [140, с. 497] (авторство приписано И.И.Гальбергу)	ГАСО, ф.86, оп. 1, д. 861, л. 15 (?)
40	Овальная чаша из зелёно-волнистой яшмы на низкой ножке, рис. № 1 от 17 августа 1828 г.		КФ, 1833 г.	Козлова А. А. [81, № 8. с. 86]; Макаров В. К. [98, с.121, № 320]; Семёнов В. Б., Тимофеев Н.И. [140, с. 364]	ГЭ. Альбом III, л. 30; Альбом IV, л 105 (?)
41	Ваза – кратер формы Медичи с пьедесталом из тёмно-фиолетового коргонского порфира, рис. № 2 от 17 августа 1828 г.		КФ, 1835 г.	Козлова А. А. [81, № 8, с. 86]; Макаров В. К. [98, с.121, № 320]	ГЭ. Альбом III, л. 30; Альбом IV, л 105 (?)


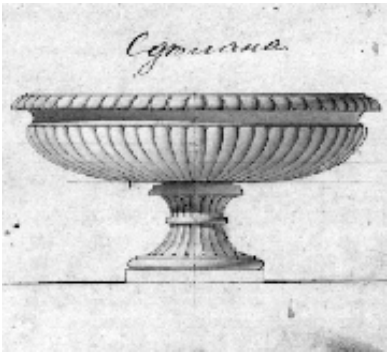

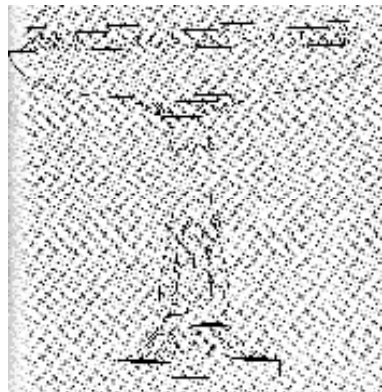
42	<p>Амфора с бронзовыми ручками, рис. № 3 от 17 августа 1828 г.</p> <p>Ваза из невянского листовенита по проекту, но без декора</p>		<p>ЕГФ</p> <p>ПГФ. 1830-е гг. Парные</p>	<p>Мавродина Н.М. [93, с. 215-216]</p>	<p>ГАСО, ф.86, оп. 1, д. 861, л. 22</p>
43	<p>Ваза из аушкульской яшмы, рис. № 11 от 8 марта 1828 г.</p>		<p>ЕГФ, 1828-1833 гг. Парные</p>	<p>Макаров В. К. [98, с.41, № 193]; Павловский Б. В. [118, с. 61]; Ефимова Е. М. [62, с. 20]; Семёнов В. Б., Тимофеев Н. И. [140, с. 394]; Мавродина Н. М. [93, с.223-224]</p>	<p>ГАСО, ф.86, оп. 1, д. 861, л. 18 (?); РГИА. ф.468, оп.10, д.701, л.16 (?)</p>
44	<p>Ваза квадратная, рис. № 5 от 17 августа 1828 г.</p>		<p>ЕГФ</p>		<p>ГАСО, ф.86, оп. 1, д. 861, л. 24</p>

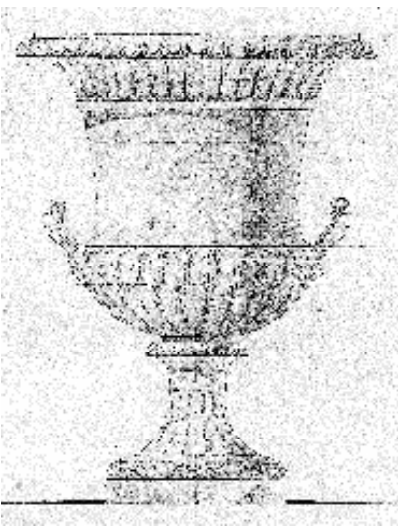


45	Чаша квадратная из порфира, рис. № 3 от 17 августа 1828 г.		КФ, 1848 г.	Козлова А. А. [81, № 8. с. 86]; Макаров В. К. [98, с.121, № 320]	ГЭ. Альбом III, л. 30; Альбом IV, л 105 (?)
46	Чаша из аушкульской яшмы, рис. № 9 от 8 марта 1828 г.		ЕГФ	Атрибуция автора	ГАСО, ф.86, оп. 1, д. 861, л. 17(?)
47	Чаша из аушкульской яшмы, рис. № 8 от 8 марта 1828 г.		ЕГФ, 18 36-1837 гг.	Семёнов В. Б., Тимофеев Н.И. [140, с. 393] (авторство приписано И. И. Гальбергу)	ГАСО, ф.86, оп. 1, д. 861, л. 16 (?)
1829 год					
48	Проект чашечки из серо-фиолетовой яшмы, рис. № 3 от 1829 г.		КФ	Ермакова Л. И. [43, раздел 3, № 21]	ГААК, ф. 1, оп. 2, д. 2130. л. 78-об. 79(?)


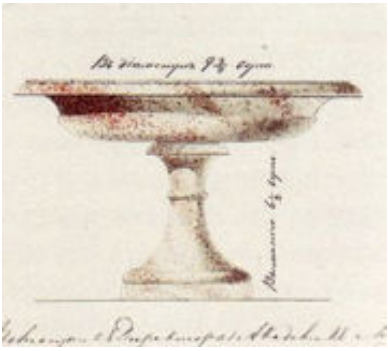

49	Проект чашечки из серо-фиолетовой яшмы, рис. № 4 от 1829 г.		КФ	Ермакова Л. И. [43, раздел 3 № 21]	ГААК, ф. 1, оп. 2, д. 2130. л. 78-об. 79
1930 год					
50	Квадратная ваза из родонита рис. № 1 от 13 февраля 1830 г.		ЕГФ, 1830-1840 гг. Парные	Мавродина Н.М. [93, с. 243]	ГАСО, ф. 8 6, оп. 1, д. 861, л. 25; РГИА. ф. 4 68, оп. 12, д. 10 39, л. 399
51	Чаша-треножник из родонита на порфитовом основании с бронзовой отделкой, рис. от 11 августа 1830 г.		ЕГФ, 1831г. Парные	Козлова А. А. [81, с. 61, 62, прил. 10]; Голомзик А. [42, с. 53]; Мавродина Н. М. [93, с. 206-207]	РГИА. ф. 4 68, оп. 12, д. 10 39, л. 410

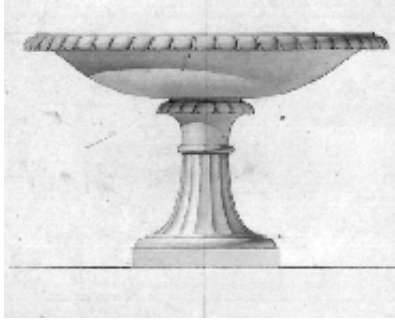

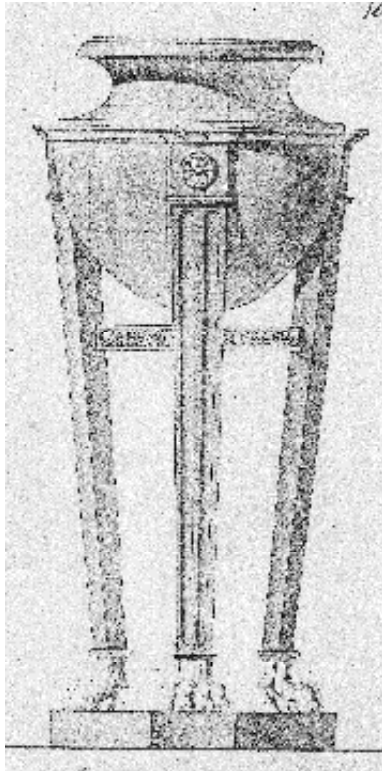
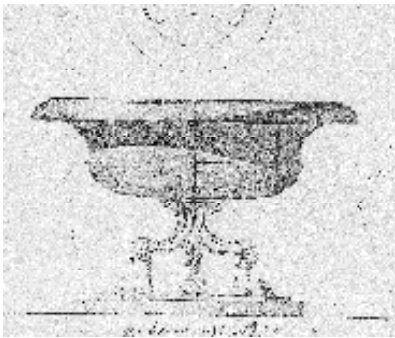
52	Чаши-треножники из родонита на бронзовом основании, рис. № 1, 2 от 10 июля 1830 г.		ЕГФ, остались в проекте	Козлова А. А. [81, с. 61, 62, прил. 10]; Мавродина Н. М. [93, с. 206-207]	РГИА.ф.4 68, оп.12, д.1039, л. 398
53	Ваза из зелёно-волнистой яшмы, рис. от 27 августа 1830 г.		КФ, 1832 г. Парные, 6 штук		ГААК. ф.2, оп. 1, д. 3434, л. 9
1831 год					
54	Чаша от 5 ноября 1831 г.		ЕГФ	Атрибуция автора	ГАСО ф. 86, оп. 1, д. 861 л. 36 (?)
55	Чаша от 5 ноября 1831 г.		ЕГФ	Атрибуция автора	ГАСО ф. 86, оп. 1, д. 861 л. 36(?)

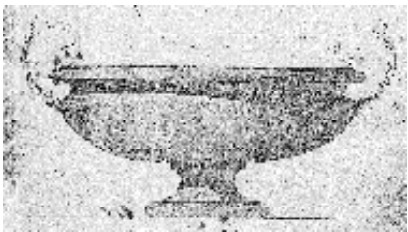
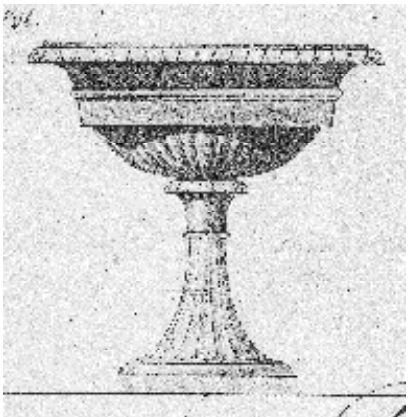


56	Чаша от 5 ноября 1831 г.		ЕГФ	Атрибуция автора	ГАСО ф. 86, оп. 1, д. 861 л. 36(?)
57	Чаша от 5 ноября 1831 г.		ЕГФ	Семёнов В. Б., Тимофеев Н.И. [140, с. 346] (авторство приписано И. И. Гальбер- гу)	ГАСО ф. 86, оп. 1, д. 861 л. 36(?)
58	Вазочка от 5 ноября 1831 г.		ЕГФ	Семёнов В. Б., Тимофеев Н.И. [140, с. 340]	ГАСО, ф.86, оп. 1, д. 861, л. 33(?)
59	Чаша от 5 ноября 1831 г.		ЕГФ	Атрибуция автора	ГАСО, ф.86, оп. 1, д. 861 л. 34 (?)
60	Круглая чаша на высокой ножке от 5 ноября 1831 г.		ЕГФ	Атрибуция автора	ГАСО, ф.86, оп. 1, д. 861 л. 34 (?)




61	Круглая чаша на высокой ножке от 5 ноября 1831 г.		ЕГФ	Атрибуция автора	ГАСО, ф.86, оп. 1, д. 861 л. 35 (?)
62	Чаша от 5 ноября 1831 г.		ЕГФ	Атрибуция автора	ГАСО, ф.86, оп. 1, д. 861 л. 35 (?)
1832 год					
63	Четырёхугольная чаша из светло-фиолетового порфиrowого туфа, рис. № 6087 от 30 октября 1832 г.		КФ, 1836 г.	Макаров В. К. [98, № 197]; Мавродина Н. М. [93, с. 341-343]	ГЭ. Альбом I, л. 28 (?); ГЭ. Альбом III, л. 5(?); ГЭ. Альбом IV, л. 114 (?); РГИА.ф.4 68, оп.12, д.1040, л. 90
64	Круглая чаша, рис. № 4 от 1832 г.			Семёнов В. Б., Тимофеев Н.И. [140, с. 417] (авторство приписано И. И. Гальбергу)	


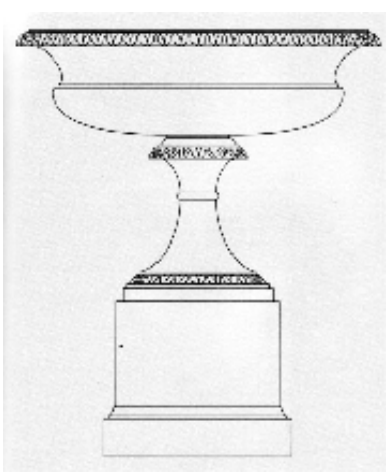
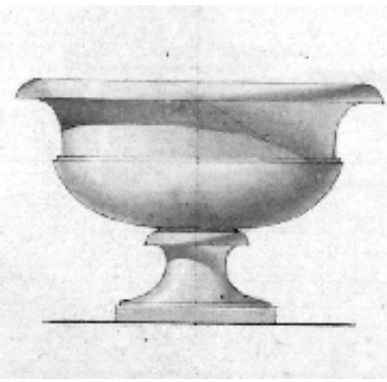
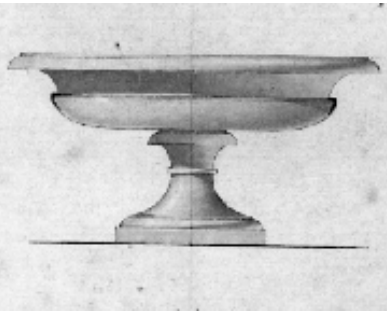
	1833 год				
65	Ваза-кратер рис. № 2 от 4 февраля 1833 г.		ЕГФ	Атрибуция автора	ГАСО, ф.86, оп.1, д. 861, л.37 (?)
66	Амфоровидная ваза с бронзо- выми ручками в виде перепле- тающихся змей, рис. № 5 от 4 февраля 1833 г.		ЕГФ	Атрибуция автора	ГАСО, ф.86, оп.1, д. 861, л.40 (?)
67	Квадратная чаша из невьянского лиственита, рис. № 3, № 4 от 4 февраля 1833 г. Использовался от 15 января 1848 г.		ЕГФ, 1835 г. ЕГФ	Ефимова Е. М. [62, с. 20, № 45]; Семёнов В. Б. , Тимофеев Н.И. [140, с. 383, 402]; Мавродина Н. М. [93, с. 229- 230]	ГАСО, ф.86, оп.1, д. 861, л.38, 39 (?) РГИА.Ф.4 85, оп.4, д.57, л. 17; РГИА. Ф. 468, оп.12, д. 1039, л. 243

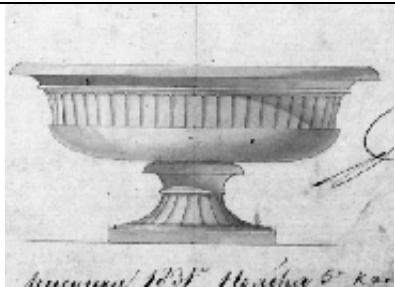


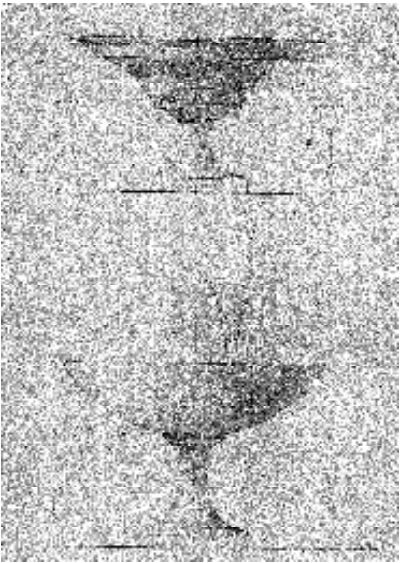
68	Овальная чаша из бадахшанского лазурита на высокой ножке от 20 мая 1833 г.		ЕГФ. 1833- 1834 г.	Макаров В. К. [98, № 51]; Семёнов В. Б., Тимофеев Н.И. [140, с. 386,395]; Мавродина Н. М. [93, с. 228]	ГА-СО, ф.86, оп.1, д. 861, л.43 (?); РГИА.ф.4 68, оп.41, д.27 1, л. 863 об.
1834 г.					
69	Круглая плоская чаша из уразовской яшмы, рис. № 12 под лит. В, от 1 мая 1834 г. Переработан 12 мая 1836г.		ЕГФ, 1842- 1846 гг. Парная	Макаров В. К. [34, № 266]; Павловский Б. В. [108, С. 97]; Мавродина Н. М. [93, С.256]	РГИА.ф.4 68, оп.12, д.12 77, л. 8
70	Ваза из белорецкого кварцита, рис. № 5236 от 4 декабря 1834 г. Ваза из розового агата по рис. от 9 января 1834 г.		КФ, 1840, 1855 г. КФ, 1837 г. 2 вазы меньшего размера	Ефимова Е. М. [62, с. 9, № 82]; Мавродина Н. М. [93, с. 348-349]	ГЭ. Альбом IV, л. 112 (?); РГИА.ф.4 68, оп.12, д.10 40, л. 232 ГААГ., ф. 2, оп. 1, д. 3658



71	Овальная чаша на высокой ножке, рис. № 13 от 12 мая 1834 г.		ЕГФ	Атрибуция автора	ГАСО ф.86, оп. 1, д. 861 л. 45(?); РГИА.ф.4 85, оп.4, д.57, л. 22
72	Овальная чаша на высокой ножке от 12 мая 1834 г.		ЕГФ	Атрибуция автора	ГАСО ф.86, оп. 1, д. 861 л. 45 (?)
1835 г.					
73	Ваза-треножник в виде античного жертвенника рис. от 25 ноября 1835 г. Малахитовые с бронзовой отделкой, рис. № 1 от 17 октября 1842 г.		ЕГФ, 1842-1843/1845-1846 гг. Парные	Воронихина А. Н. [35, с.13]; Семёнов В. Б. [144, Т 2, с.148, ил. 38]; Мавродина Н. М. [93, с. 252]; Семёнов В. Б., Тимофеев Н.И. [140, с. 549, 555, 561, 665-667]	ГАСО, ф.86, оп.1, д. 861, л.50; ГАСО, ф.86, оп.1, д. 862, л.41 (?); РГИА.ф.4 68, оп.12, д.35, л. 43
74	Лазуритовая круглая чаша на бронзовых ножках, рис. от 25 ноября 1835 г.		ЕГФ		ГАСО, ф.86, оп.1, д. 862, л.51




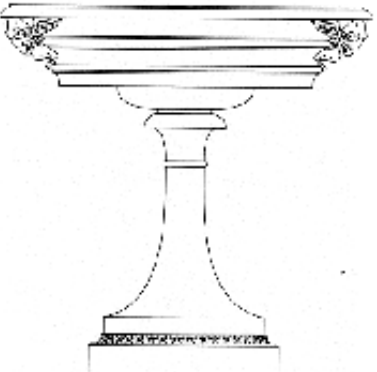
75	Лазуритовая овальная чаша с бронзовыми ручками, рис. от 25 ноября 1835 г.		ЕГФ		ГАСО, ф.86, оп.1, д. 862, л.51
1836 г.					
76	Квадратная чаша, рис. № 13 от 12 мая 1836 г.		ЕГФ		ГАСО, ф.86, оп.1, д. 862, л. 13
77	Круглая чаша из уразовской яшмы рис. № 12 от 12 мая 1836 г.		ЕГФ, 1842-1846 гг.	Семёнов В. Б., Тимофеев Н.И. [140, с. 55]	ГАСО, ф.86, оп.1, д. 862, л.16; РГИА.ф.4 85, оп.4, д.57, л. 21
78	Овальная чаша, рис. № 7 от 12 мая 1836 г.		ЕГФ, 1842 г.		ГАСО, ф.86, оп.1, д. 862, л. 9



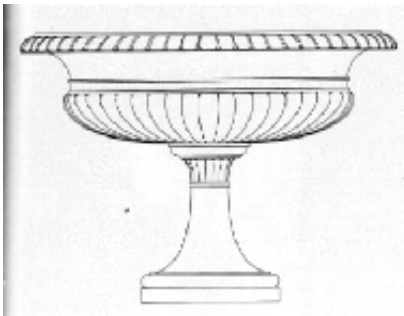


79	Ваза из дучарской брекчии с отделкой из бронзы от 1 сентября 1836 г.		ЕГФ	Козлова А. А. [77, с. 62, № 8. Прил. 9]	ГАСО, ф.86, оп.1, д. 862, л.23 (?); РГИА.ф.4 85, оп.4, д.57, л. 25 (?)
80	Яйцевидная ваза на высоком пьедестале, рис. № 9 от 12 мая 1836 г. (взамен рис. № 6 от 17 августа 1828 г.)		ЕГФ, 1853. Парная	Семёнов В. Б., Тимофеев Н.И. [140, с. 480]	ГАСО, ф.86, оп. 1, д. 862, л. 11; РГИА.ф.4 85, оп.4, д.57, л. 19
81	Круглая чаша на высоком пьедестале рис. № 5 от 12 мая 1836 г. (взамен рис. № 4 от 17 августа 1828 г.)		ЕГФ, 1837. Парные		ГАСО, ф.86, оп. 1, д. 862, л. 7; РГИА.ф.4 85, оп.4, д.57, л. 18

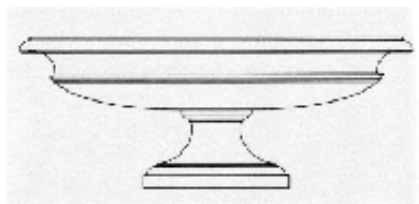
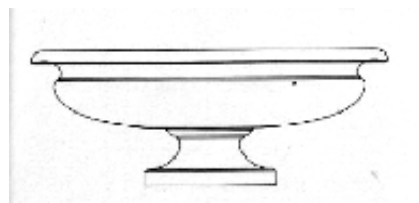
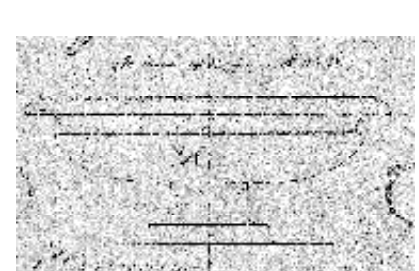
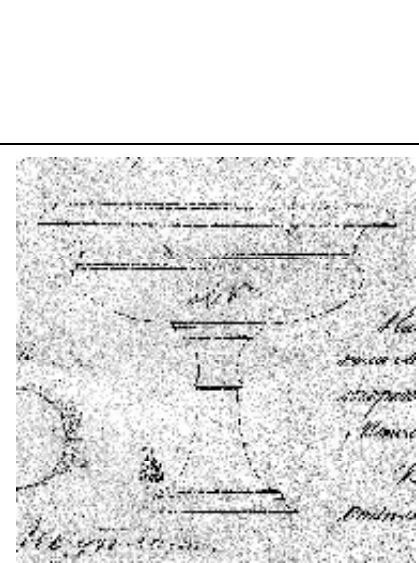
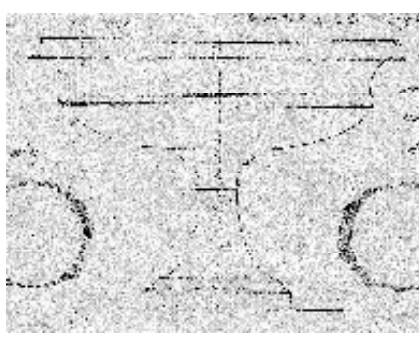
82	Ваза-амфора с отделкой из бронзы, рис. №8 от 12 мая 1836 г.		ЕГФ, осталась в проекте		ГАСО, ф.86, оп. 1, д. 862, л. 10
83	Овальная чаша, рис. № 6 от 12 мая 1836 г.		ЕГФ, осталась в проекте	Семёнов В. Б., Тимофеев Н.И. [140, с. 473]	ГАСО, ф.86, оп. 1, д. 862, л. 8
84	Чаша от 12 мая 1836 г.		ЕГФ, осталась в проекте		ГАСО, ф.86, оп 1, д. 862 л. 12
85	Чаша от 12 мая 1836 г.		ЕГФ, осталась в проекте		ГАСО, ф.86, оп1, д. 862 л. 12



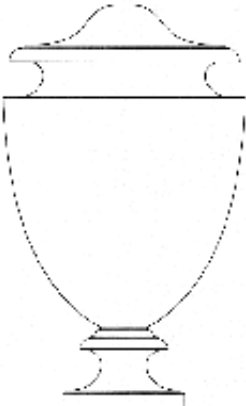
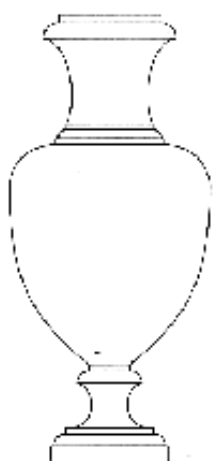
86	Чаша от 12 мая 1836 г.		ЕГФ, осталась в проекте		ГАСО, ф.86, оп 1, д. 862 л. 12
87	Ваза из уразовской яшмы, рис. № 14 от 12 мая 1836 г. (взамен рис. № 7 от 8 марта 1828 г.)		ЕГФ	Семёнов В. Б., Тимофеев Н.И. [140, с. 497]	ГАСО, ф.86, оп1, д. 862 л. 15(?). РГИА.ф.4 85, оп.4,д.57, л. 23
88	Ваза из ямской яшмы, рис. № 15, № 16 от 12 мая 1836 г.		ЕГФ, 1841-1845 гг. Парные	Козлова А.А, [77, с. 64, прил. 15 в.]; Семёнов В. Б., Тимофеев Н.И. [140, с. 36, 437-439, 465, 554]; Мавродина Н. М. [93, с. 254-255]	ГАСО, ф.86, оп.1, д. 862, л.19 (?), 20; РГИА.ф.4 85, оп.4,д.57, л. 24(?)
1837 г.					
89	Две чаши из дендритовой яшмы, рис. от 17 декабря 1837 г.		ЕГФ. 1840 г.	Мавродина Н. М. [93, с. 240-242]; Семёнов В. Б., Тимофеев Н. И. [140, с. 70, 71, 506, 526, 527]	ГАСО, ф.86, оп. 1, д. 862, л. 26; РГИА.ф.4 68, оп.12, д.1040, л. 303

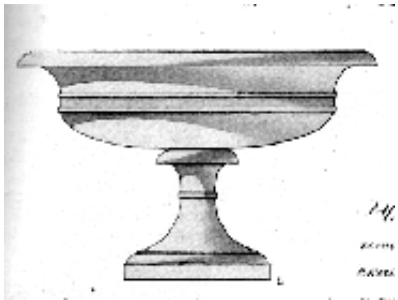
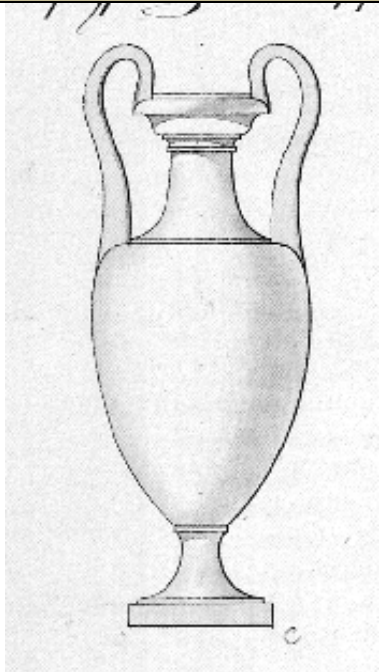

<p>90</p>	<p>Ваза –кратер формы Медичи из бадахшан- ского лазурита, рис. от 15 июля 1837 г.</p> <p>Малахитовая ваза-кратер, рис. от 14 апре- ля 1839 г.</p> <p>Лазуритовый кратер формы Медичи от 19 декабря 1844 г.</p>		<p>ЕГФ. 1839- 1845 гг, парная 1846- 1852 гг.</p> <p>ЕГФ. 1841- 1842 гг.</p> <p>ЕГФ</p>	<p>Мавродина Н. М. [93, с. 269- 271]</p> <p>Семёнов В. Б. [144, Т 2, с. 121]; Семёнов В. Б., Тимофеев Н.И. [140, с. 67]</p>	<p>ГАСО, ф.86, оп. 1, д. 862, л. 27(?), 28 (?); РГИА.ф.4 85, оп.4, д.57, л. 33</p> <p>ГАСО, ф.86, оп. 1, д. 862, л. 31,34. РГИА.ф.4 85, оп.4, д.57, л. 35</p> <p>ГАСО, ф.86, оп. 1, д. 862, л. 60</p>
	<p>1839 г.</p>				
<p>91</p>	<p>Малахитовая ваза-бандо, рис № 19 от 14 апреля 1839 г.</p>		<p>ЕГФ</p>	<p>Семёнов В. Б. [144, Т 2, с.120]</p>	<p>ГАСО, ф.86, оп. 1, д. 862, л. 32; РГИА.ф.4 85, оп.4,д.57, л. 34</p>




92 93	Круглая и квадратная малахитовые чаши, рис № 24 от 14 апреля 1839 г.		ЕГФ, 1842 г.	Семёнов В. Б. [144, Т 2, с. 120-121]	ГАСО, ф.86, оп. 1, д. 862, л. 30; ГАСО, ф.86, оп. 1, д. 861, л. 54; РГИА.ф.4 85, оп.4, д.57, л. 31
94	Ваза из серо-зелёной калканской яшмы, рис. № 100 от 18 апреля 1839 г.		ЕГФ. 1843-1847 гг.	Павловский Б. В. [118, с. 71-72]; Ефимова Е. М. [62, с. 22, № 48]; Козлова А.А, [77, с.65, табл. 17]; Мавродина Н. М. [93, с. 262-263]; Семёнов В. Б., Тимофеев Н.И. [140, с. 61]	ГАСО, ф.86, оп. 1, д. 862, л. 38; РГИА.ф.4 85, оп.4, д.57, л. 30
1842-1843 гг.					
95	Малахитовая чаша, поддерживаемая фигурками сфинксов, рис. № 2 от 17 октября 1842 г.		ЕГФ. 1844 г.	Семёнов В. Б. [144, Т 2, с. 134]	ГАСО, ф.86, оп. 1, д. 862, л. 42 (?), 43(?); РГИА.ф.4 85, оп.4, д.57, л. 38
96	Квадратная малахитовая чаша с золочёной бронзой, рис. от 1842 г.		Осталась в проекте	Семёнов В. Б. [144, Т 2, с. 124]; Семёнов В. Б., Тимофеев Н.И. [140, с. 552]	РГИА.ф.4 68, оп.12, д.35, л. 46

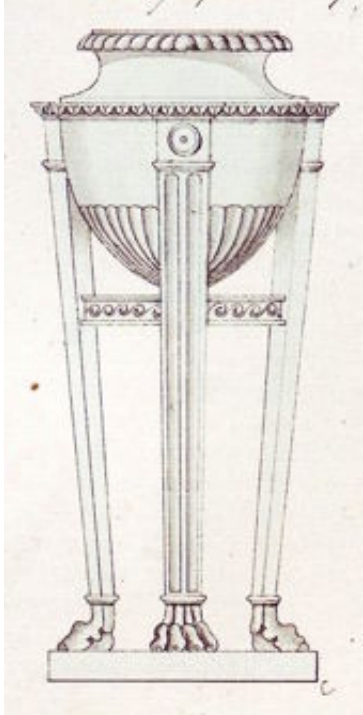
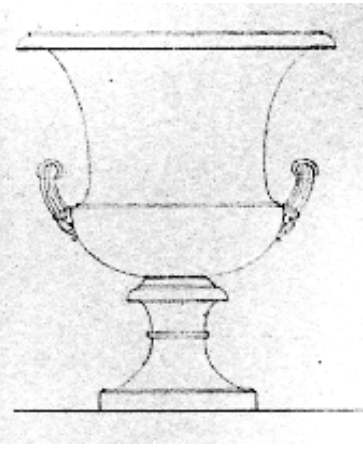
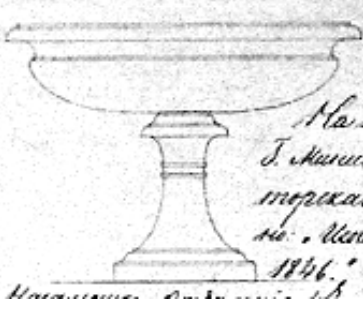
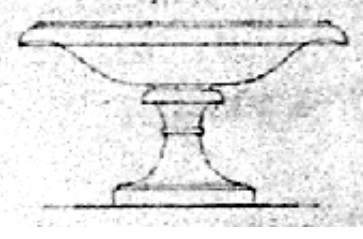
97	Круглая малахитовая чаша с крылатыми львами, рис. 1842 г.		Осталась в проекте	Семёнов В. Б. [144, Т 2, с. 124]	РГИА.ф.4 68, оп.12, д.35, л. 47
98	Овальная малахитовая чаша с крылатыми львами, рис. 1842 г.		Осталась в проекте	Семёнов В. Б. [144, Т 2, с.124]	РГИА.ф.4 68, оп.12, д.35, л. 45
99	Овальная чаша из ямской яшмы, рис. № 2 от 6 мая 1843 г. Повторение: рис. № 4 от 26 июля 1843 г.		ЕГФ. 1847-1863 гг.	Семёнов В. Б., Тимофеев Н.И. [140, с. 569] (авторство приписано И. И. Гальбергу)	
100	Круглая чаша из белого мрамора и яшмы, рис. № 35 от 6 мая 1843 г.		ЕГФ	Семёнов В. Б. [140, с. 563] (Без указания авторства)	РГИА.ф.4 85, оп.4, д.57, л. 44
101	Ваза из белого мрамора от 1842-1843 гг.		ЕГФ	Павловский Б. В. [117, с. 102]; Семёнов В. Б. [140, с. 558] (авторство приписано И. И. Гальбергу)	

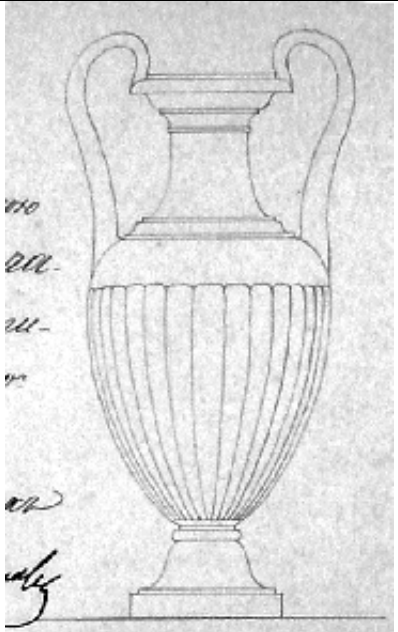
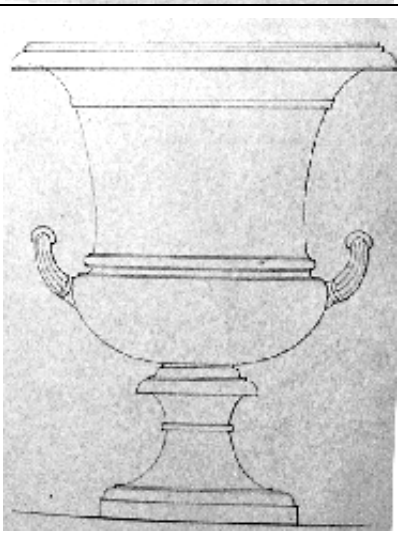
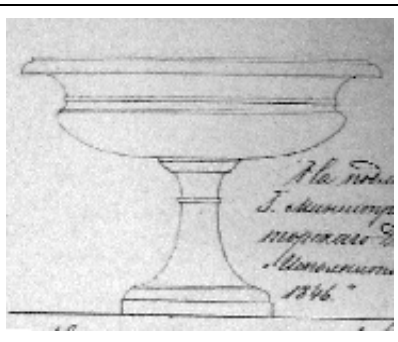
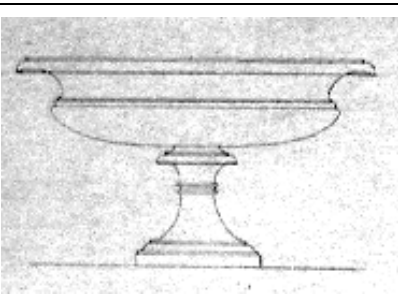
	1845 г.				
102	Чаша из аятско-го порфира, рис. № 14 от 15 марта 1845 г.		ЕГФ, 1845-1846 гг.	Семёнов В. Б., Тимофеев Н.И. [140, с.594]	ГАСО, ф.86, оп. 1, д. 862, л. 51
103	Чаша из аятско-го порфира, рис. № 3, 4 от 15 марта 1845 г.		ЕГФ, 1845-1846 гг. Парные	Семёнов В. Б., Тимофеев Н.И. [140, с.593]	ГАСО, ф.86, оп. 1, д. 862, л. 51
104	Круглая чаша из красно-бурого порфира, рис. № 15, 16 от 15 марта 1845 г. Чаша из бадахшанского лазурита		ЕГФ, 1846 г. Парные ПГФ. Середина XIX в.	Мавродина Н. М. [93, с. 134, 261]; Семёнов В. Б., Тимофеев Н.И. [140, с. 593]	ГАСО, ф.86, оп. 1, д. 862, л. 56
105	Круглая чаша из порфира, рис. № 14 от 15 марта 1845 г.		ЕГФ, осталась в проекте		ГАСО, ф.86, оп. 1, д. 862, л. 56
106	Круглая чаша из порфира, рис. № 11,12 от 15 марта 1845 г.		ЕГФ, 1851 г. Парные		ГАСО, ф.86, оп. 1, д. 862, л. 56

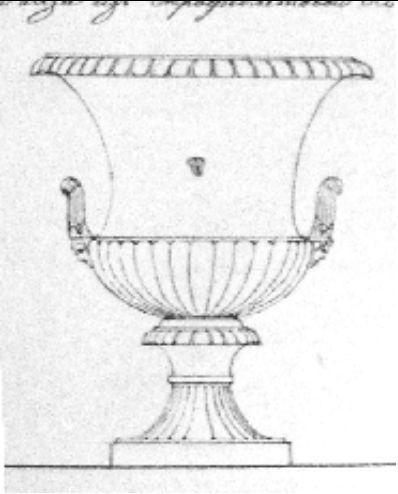
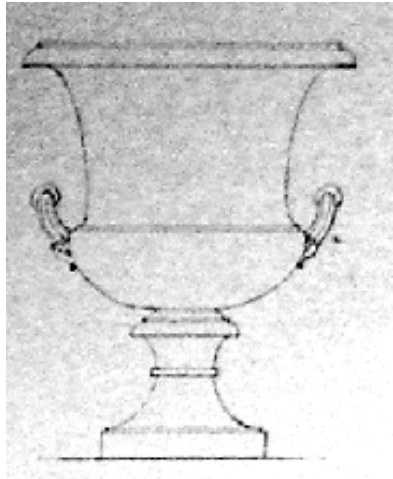

107	Яйцевидная ваза из красно-бурого (аятско-го) порфира, рис. № 1 от 15 марта 1845 г.		ЕГФ, 1845-1846 гг.	Макаров В. К. [98, № 268]; Буданов С. М. [19, с. 153]; Мавродина Н. М. [93, с. 257]; Семёнов В. Б., Тимофеев Н.И. [140, с.588]	ГАСО, ф.86, оп. 1, д. 862, л. 53; РГИА.ф.4 85, оп.4,д.57, л. 28
108	Яйцевидная ваза из красно-бурого (аятско-го) порфира, рис. № 2 от 15 марта 1845 г.		ЕГФ, 1845-1846 гг.	Макаров В. К. [98, № 269]; Павловский Б. В. [118, с. 60, 68]; Мавродина Н. М. [93, с. 259]; Семёнов В. Б., Тимофеев Н.И. [140, с. 565]	ГАСО, ф.86, оп. 1, д. 862, л. 53; РГИА.ф.4 85, оп.4,д.57, л. 28
109	Ваза из аятско-го порфира, рис. от 15 марта 1845 г.		ЕГФ, 1845-1846 гг.	Семёнов В. Б., Тимофеев Н. И. [140, с. 582]. (авторство приписано И. И. Гальбергу)	
110	Ваза из аятско-го порфира, рис. № II от 15 марта 1845 г.		ЕГФ, 1845-1846 гг.	Семёнов В. Б., Тимофеев Н.И. [140, с. 587] (авторство приписано И. И. Гальбергу)	

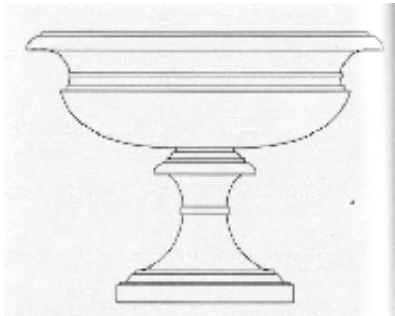
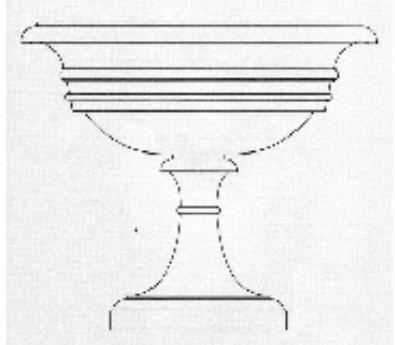
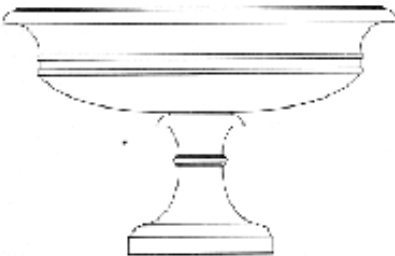
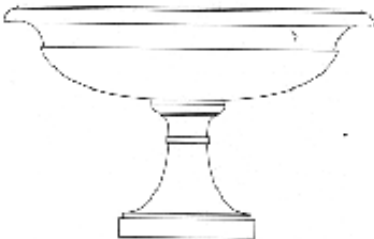
111	<p>Овальная чаша из белорецкого кварцита, рис. под лит. А от 14 декабря 1845 г.</p> <p>Овальная чаша из уразовской яшмы (мясного агата), рис. от 1 мая 1848 г.</p>		<p>КФ, 1848 гг.</p> <p>ЕГФ, осталась в проекте</p>	<p>Мавродина Н. М. [93, с. 350-351]</p> <p>Семёнов В. Б., Тимофеев Н. И. [140, С.611]</p>	<p>ГЭ. Альбом I, л.30(?)</p> <p>ГАСО, ф.86, оп. 1, д. 862, л. 67</p>
1846 г.					
112	<p>Ваза из коргонского порфира, в форме амфоры, с высокими изогнутыми ручками, рис. № 4 от 20 декабря 1846 г. под литерой I</p>		<p>КФ, 1847-1848 гг.</p>	<p>Макаров В. К. [98, № 261]; Ефимова Е. М. [62, с. 29]; Буданов С. М. [19, с. 153, кат. 83] (авторство приписано И. И. Гальбергу); Ермакова Л. И. [43, Раздел 3, № 41]; Мавродина Н. М. [93, с. 354-355]</p>	<p>ГЭ. Альбом I, л. 32 (?); ГААК. ф. 2, оп. 1, д. 3910, л. 40 (?)</p>
113	<p>Круглая чаша из коргонского порфира, рис. № 7 от 31 декабря 1846 г. под литерой G</p>		<p>КФ, 1847-1949 гг.</p>	<p>Макаров В. К. [98, № 257]; Буданов С. М. [19, кат. 98] (авторство приписано И. И. Гальбергу); Ермакова Л. И. [43, Раздел 3, № 40]; Мавродина Н. М. [93, с. 355-356].</p>	<p>ГЭ. Альбом I, л. 32 (?); ГААК. ф. 2, оп. 1, д. 3910, л. 39 (?)</p>




114	<p>Квадратная чаша из ревнёвской яшмы, рис. № 3, 10 от 20 декабря 1846 г. под литерой С</p>		<p>КФ, 1847-1849 гг. Парная</p>	<p>Ефимова Е. М. [62, с. 29, № 78]; Буданов С. М. [19, кат. 100]; Ермакова Л. И. [43, Раздел 3, № 36]; Мавродина Н. М. [93, с. 357-358]. Атрибуция автора</p>	<p>ГЭ. Альбом I, л. 32, 33 (?); ГААК. ф. 2, оп. 1, д. 3910, л. 34 (?)</p>
115	<p>Круглая чаша из серо-фиолетового порфира, рис. № 5, 16 от 20 декабря 1846 г. под литерой С</p> <p>Круглая чаша из мрамора от 5 февраля 1849 г.</p>		<p>КФ, 1851 г. Парная</p> <p>ЕГФ, 1851 г.</p>	<p>Буданов С. М. [19, С.154, кат. 106]; Козлова А. А. [78, С.64, прил. №1]; Ермакова Л. И. [41, Раздел 3, № 36]; Мавродина Н. М. [93, с. 361-362]</p> <p>Семёнов В. Б. [140, с. 629.]</p>	<p>ГЭ. Альбом I, л. 34 (?). ГААК. ф. 2, оп. 1, д. 3910, л. 34(?). РГИА.ф.4 85, оп.14, д.57, л. 39</p> <p>ГАСО, ф.86, оп. 1, д. 862, л. 75</p>
116	<p>Круглая чаша из коргонского порфира, рис. № 2 от 20 декабря 1846 г. под литерой С</p>		<p>КФ, 1851-1854 гг.</p>	<p>Ефимова Е. М. [62, с. 29, № 87]; Ермакова Л. И. [43, Раздел 3, № 41]; Мавродина Н. М. [93, с. 371-373]. Атрибуция автора</p>	<p>ГЭ, Альбом I, л. 36 (?); ГААК. ф. 2, оп. 1, д. 3910, л. 34(?)</p>

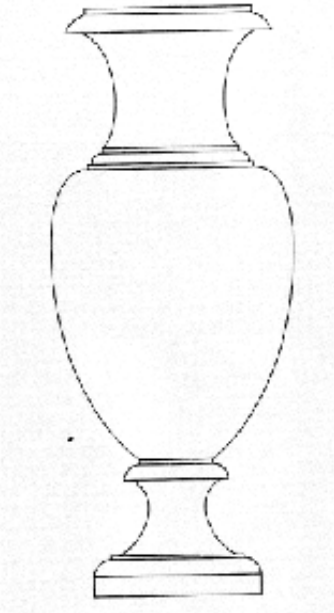
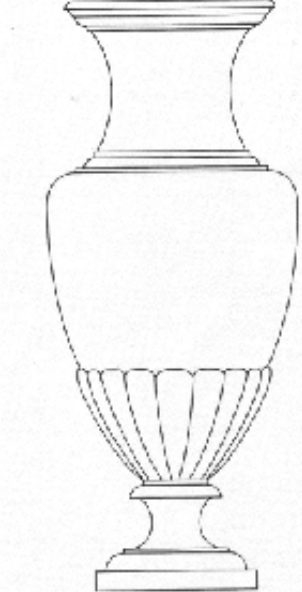

117	Ваза-треножник из зелёно-волнистой ревнёвской яшмы, рис. № 2, 8 от 20 декабря 1846 г. под литерой D		КФ, 1848-1851 гг. Парные	Воронихина А. Н. [35, Прил № 21]; Люлина Р. Д. [89, с.55]; Козлова А. А. [81, Прил. 10, № 1]; Ермакова Л. И. [43, Раздел 3, № 37]; Мавродина Н. М. [93, с. 371-376]	ГЭ. Альбом I, л. 36 (?); ГААК. ф. 2, оп. 1, д. 3910, л. 35(?)
118	Ваза из зелёно-волнистой ревнёвской яшмы, формы Медичи, рис. № 1, от 20 декабря 1846 г. под литерой B		КФ, 1850-1955 гг.	Буданов С. М. [19, Кат. 114]; Ермакова Л. И. [43, Раздел 3, № 35]; Родионов А. М. [134, с. 195, 196, 204]; Мавродина Н. М. [93, с. 373-374]. Атрибуция автора	ГААК. ф. 2, оп. 1, д. 3910, л. 33(?); ГЭ, Альбом I, л.36 (?)
119	Чаша из серо-фиолетовой яшмы, рис. № 14, от 20 декабря 1846 г. под литерой E		КФ, 1851 г.	Ермакова Л. И. [43, Раздел 3, № 38]. Атрибуция автора	ГААК. ф. 2, оп. 1, д. 3910, л. 36 (?)
120	Чаша из серо-фиолетовой яшмы, рис. № 3, от 20 декабря 1846 г. под литерой E		КФ, 1848 г.	Ермакова Л. И. [43, Раздел 3, № 38]. Атрибуция автора	ГААК. ф. 2, оп. 1, д. 3910, л. 36 (?)

121	Ваза из зелёно-волнистой яшмы, рис. № 5, от 20 декабря 1846 г. под литерой F		КФ, 1851 г.	Атрибуция автора	ГААК. ф. 2, оп. 1, д. 3910, л. 37 (?)
122	Ваза Медичи из зелёно-волнистой яшмы, рис. № 6, от 20 декабря 1846 г. под литерой F		КФ, 1848 г.	Атрибуция автора	ГААК. ф. 2, оп. 1, д. 3910, л. 37 (?)
123	Чаша и зелёно-волнистой яшмы, рис. № 9, от 20 декабря 1846 г. под литерой Н		КФ, 1848 г.	Ермакова Л. И. [43, Раздел 3, № 39]. Атрибуция автора	ГААК. ф. 2, оп. 1, д. 3910, л. 38 (?)
124	Чаша из серо-фиолетовой яшмы, рис. № 6, от 20 декабря 1846 г. под литерой G		КФ	Ермакова Л. И. [43, Раздел 3, № 40]. Атрибуция автора	ГААК. ф. 2, оп. 1, д. 3910, л. 39 (?)

125	<p>Ваза из серо-фиолетового коргонского порфира, формы Медичи, рис. № 10, от 20 декабря 1846 г. под литерой I</p> <p>Повторение проекта, рис. № 2, от 17 августа 1828 г.</p>		<p>КФ, 1851-1853 г.</p> <p>КФ, 1835 г.</p>	<p>Ефимова Е. М. [62, с. 29, № 85]; Буданов С. М. [19, с. 156, 157. кат. 111]; Родионов А. М. [134, с. 242]; Ермакова Л. И. [43, Раздел 3, № 41]; Мавродина Н. М. [93, с. 370-371]</p>	<p>ГААК. ф. 2, оп. 1, д. 3910, л. 40 (?); ГЭ, Альбом I, л. 36 (?)</p> <p>Альбом III, л. 30</p>
126	<p>Ваза из серо-фиолетовой яшмы, формы Медичи, рис. № 9, 12, от 20 декабря 1846 г. под литерой К</p>		<p>КФ, 1848 г.</p>	<p>Ермакова Л. И. [43, Раздел 3, № 42]. Атрибуция автора</p>	<p>ГААК. ф. 2, оп. 1, д. 3910, л. 40 (?)</p>
127	<p>Яйцевидная ваза из серо-фиолетового коргонского порфира, рис. № 8, 11, 13, 15 от 20 декабря 1846 г. под литерой К</p>		<p>КФ, 1849-1851, 1851-1852. Гарнитур из четырёх ваз</p>	<p>Макаров В. К. [98, № 283]; Буданов С. М. [19, с. 167, кат. 107]; Ермакова Л. И. [43, Раздел 3, № 42]; Мавродина Н. М. [93, с. 363-365]. Атрибуция автора</p>	<p>ГААК. ф. 2, оп. 1, д. 3910, л. 40 (?); ГЭ. Альбом I, л. 33, 35 (?); РГИА. ф. 485, оп. 4. д. 108, л. 10, 11(?)</p>

1848 г.					
128	Круглая чаша из уразовской яшмы (мясного агата), рис. от 1 мая 1848 г.		ЕГФ. Осталась в проекте	Семёнов В. Б., Тимофеев Н.И. [140, с. 605]	ГАСО, ф.86, оп. 1, д. 862, л. 67 (средняя)
129	Квадратная чаша из уразовской яшмы (мясного агата), рис. от 1 мая 1848 г.		ЕГФ. Осталась в проекте	Семёнов В. Б., Тимофеев Н.И. [140, с. 606]	ГАСО, ф.86, оп. 1, д. 862, л. 67 (верхняя)
130	Овальная чаша из уразовской яшмы (мясного агата), рис. от 1 мая 1848 г.		ЕГФ. Осталась в проекте	Семёнов В. Б., Тимофеев Н.И. [140, с. 611]	ГАСО, ф.86, оп. 1, д. 862, л. 67 (нижняя)
131	Круглая чаша из калканской яшмы от 1 мая 1848 г.		ЕГФ. Осталась в проекте	Семёнов В. Б., Тимофеев Н.И. [140, с. 612]	ГАСО, ф.86, оп. 1, д. 862, л. 68 (верхняя)

132	Овальная чаша из калканской яшмы от 1 мая 1848 г.		ЕГФ. Осталась в проекте	Семёнов В. Б., Тимофеев Н.И. [140, с. 617]	ГАСО, ф.86, оп. 1, д. 862, л. 68 (нижняя)
133	Квадратная чаша из калканской яшмы, рис. № 1 от 1 мая 1848 г.		ЕГФ. 1848 г.	Семёнов В. Б., Тимофеев Н.И. [140, с. 599]	ГАСО, ф.86, оп. 1, д. 862, л. 66
1849 г.					
134	Яйцевидная ваза из «простого белого мрамора для саду» от 5 февраля 1849 г.		ЕГФ, 1850 г.	Семёнов В. Б., Тимофеев Н.И. [140, с. 624]	ГАСО, ф.86, оп. 1, д. 862, л. 74; РГИА.ф.4 85, оп.4, д.57, л. 14

135	Яйцевидная ваза из «простого белого мрамора для саду» от 5 февраля 1849 г.		ЕГФ, 1850 г.	Семёнов В. Б., Тимофеев Н.И. [140, с. 623]	ГАСО, ф.86, оп. 1, д. 862, л. 73; РГИА.ф.4 85, оп.4,д.57, л. 14
136	Яйцевидная ваза из мрамора от 5 февраля 1849 г.		ЕГФ, 1850 г.	Семёнов В. Б., Тимофеев Н.И. [140, с. 630]. (атрибуция В. Б. Семёнова)	
137	Открытая чаша из белого мрамора на высокой ножке по рис. от 5 февраля 1849 г.		ЕГФ	Семёнов В. Б., Тимофеев Н.И. [140, с. 629]	РГИА,ф.4 85, оп.4, д.57, л. 39; ГАСО, ф.86, оп. 1, д. 862, л. 75

Приложение II

Атрибуция и введение в научный оборот ранее неизвестных работ И. И. Гальберга

В приложении представлены ранее нигде не опубликованные проекты И. И. Гальберга с указанием архивного источника их нахождения.

Архитектурные увражи И. И. Гальберга, хранящиеся в Государственном Эрмитаже подписи не имеют, но были атрибутированы заведующей отделом западноевропейского искусства А. И. Воронихиной во второй половине XX века, поэтому находятся под знаком (?).

При атрибуции камнерезных изделий, а также проектов, по которым они созданы, возникает серьёзная проблема авторства. Подпись автора не ставилась на фабричных копиях и на чертежах сопровождающих изделие в Санкт-Петербург. Фабричную копию обычно заверял мастер или помощник директора фабрики, копию, выполненную в Кабинете Е. И. В. – один из его архитекторов. В свою очередь, И. И. Гальберг, в соответствии со своим статусом «архитектора по искусственной части» ставил свою подпись на проектах других авторов.

Авторство И. И. Гальберга относительно той или иной вазы устанавливается нами на основе найденных чертежей с подписью архитектора: авторских копиях, оригинальных рисунках. Нами относятся предположительно к творчеству И. И. Гальберга проекты, утверждающиеся на основании почти полной аналогии с близкими им стилистически, или имеющими сходные приёмы исполнения чертежами. Рисунки с предположительным авторством архитектора помечены знаком (?). Такой же знак имеют проекты без подписи И. И. Гальберга. Атрибуция некоторых чертежей осуществлена на основе того, что они входили в комплекты, имеющие единое стилистическое решение и были утверждены Кабинетом Е. И. В. одновременно.



Рисунок 1. Проекты ваз 1790-х гг. Альбом чертежей ваз Колыванской шлифовальной фабрики кон. XVIII – нач. XIX вв. ОФ. 249 X . л. 47 а, 24 а, 45 а, 29 а, 44 а, 31а



Рисунок 2. А. И. Валберх. Проект 1870 г. ГАСО, ф.86, оп. 1, д. 860, л. 14

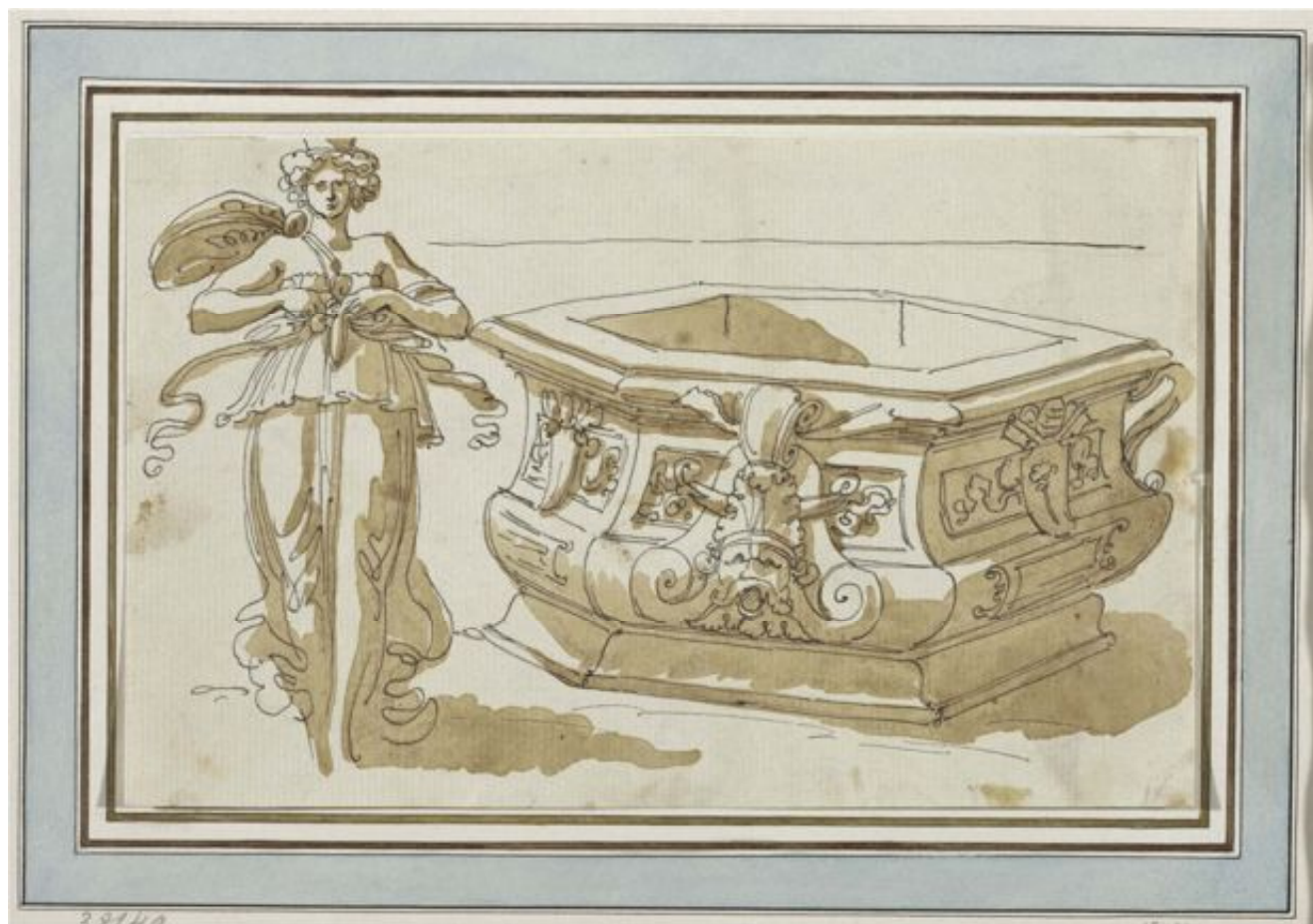


Рисунок 3. Рисунок И. И. Гальберга (?). Женская фигура, каменное обрамление колодца. 1817 г.

Бумага, перо, тушь, бистр. Государственный Эрмитаж. ОР-38149

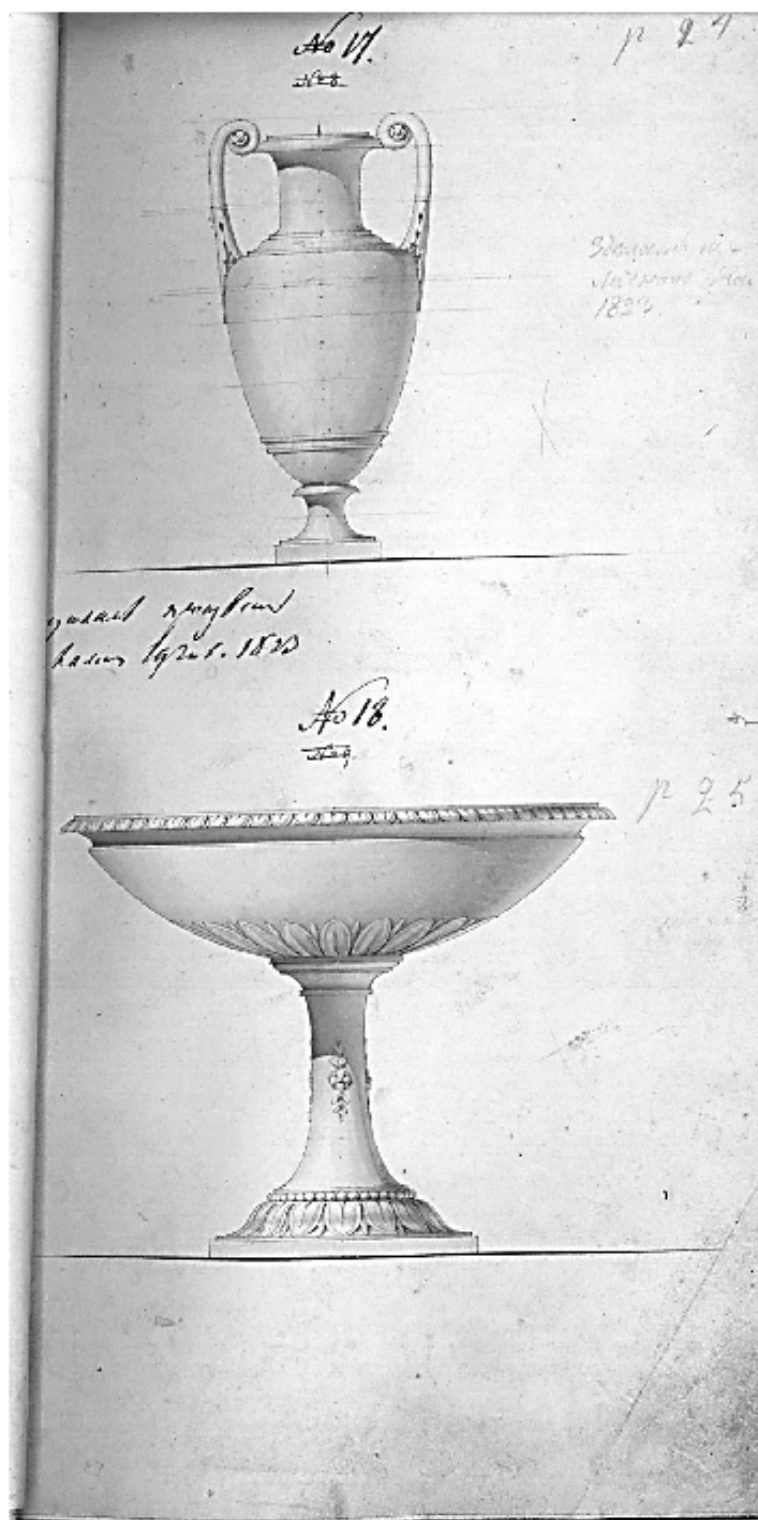


Рисунок 4. И. И. Гальберг (?). Проект двух ваз от 19 января 1823 г.

Бумага, тушь, перо (фабричная копия). ЕГФ. ГАСО. ф. 86, оп. 1, д. 864, л. 18.
 Рисунок входит в серию из 3-х листов, присланных на фабрику от 19 января 1823 г. Нижняя чаша повторялась И. И. Гальбергом с другим декором (Приложение I, № 49)

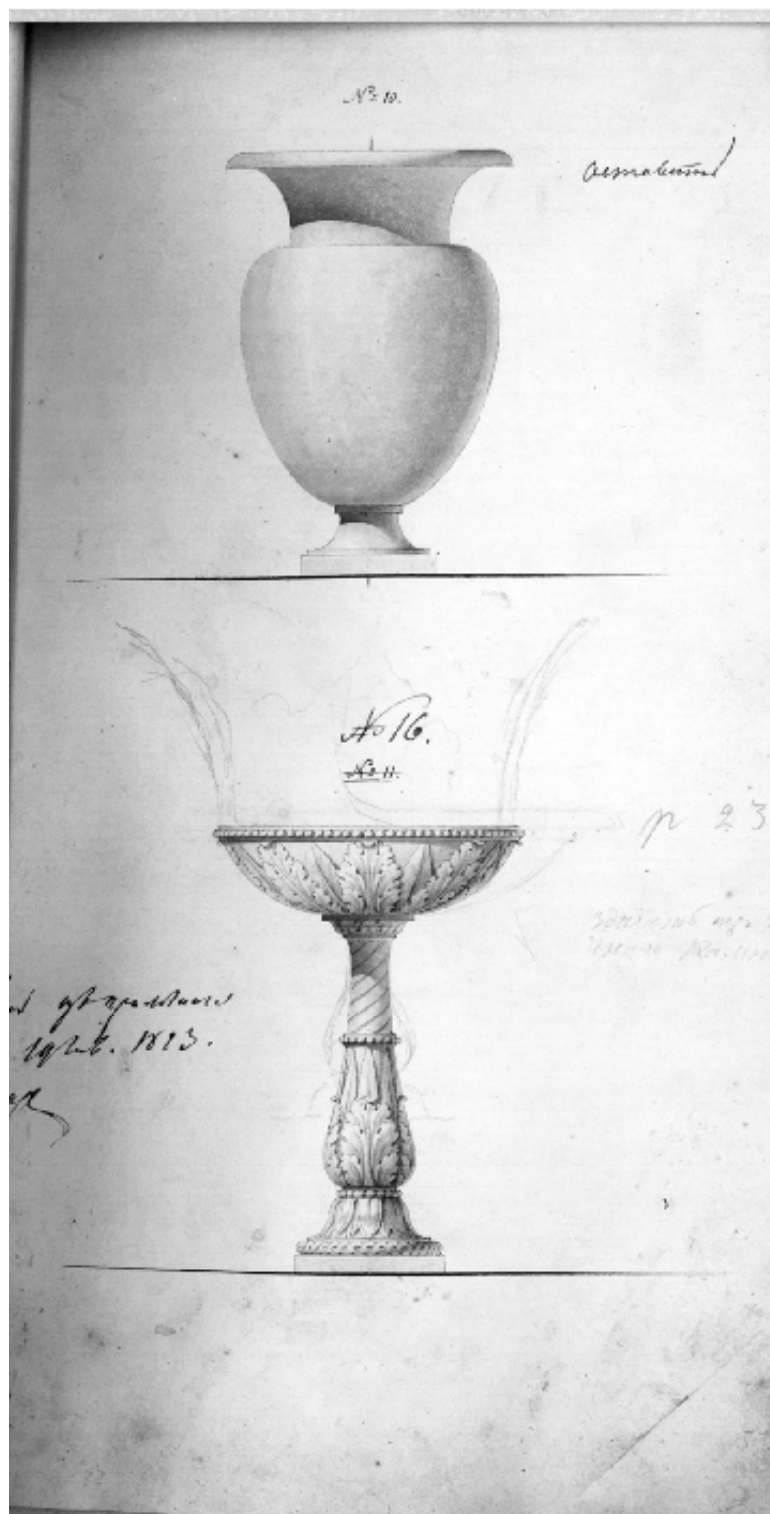


Рисунок 5. И. И. Гальберг (?). Проект двух ваз от 19 января 1823 г.

Бумага, тушь, перо (Фабричная копия). ЕГФ. ГАСО. ф. 86, оп. 1, д. 864, л. 17.

Рисунок входит в серию из 3-х листов, присланных на фабрику
от 19 января 1823 г.

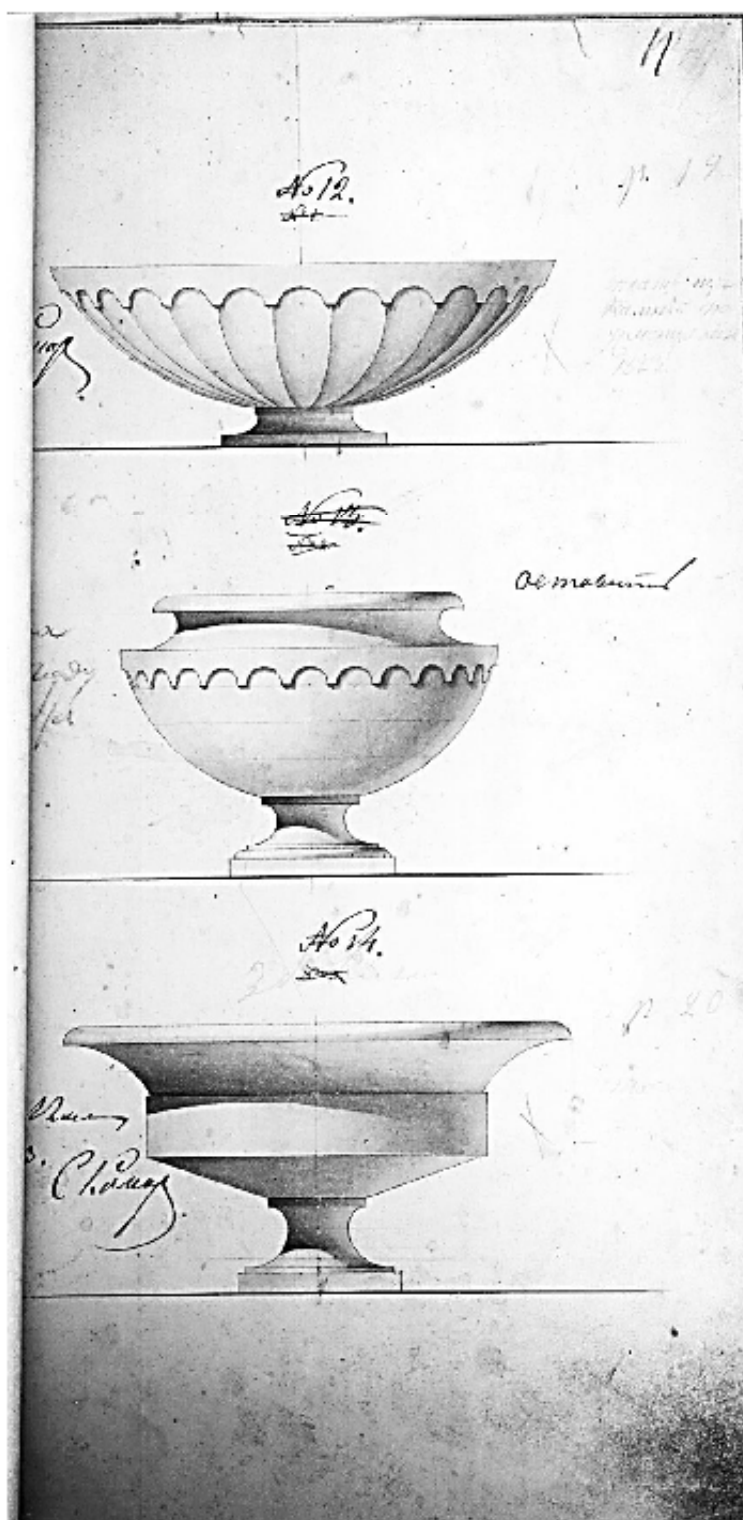


Рисунок 6. И. И. Гальберг (?). Проект двух ваз от 19 января 1823 г.

Бумага, тушь, перо (фабричная копия). ЕГФ. ГАСО. ф. 86, оп. 1, д. 864, л. 11. Рисунок входит в серию из 3-х листов, присланных на фабрику от 19 января 1823 г. Нижняя чаша повторяется в проектах И. И. Гальберга 1831, 1836 гг. (Приложение II, рисунок 11, 12)

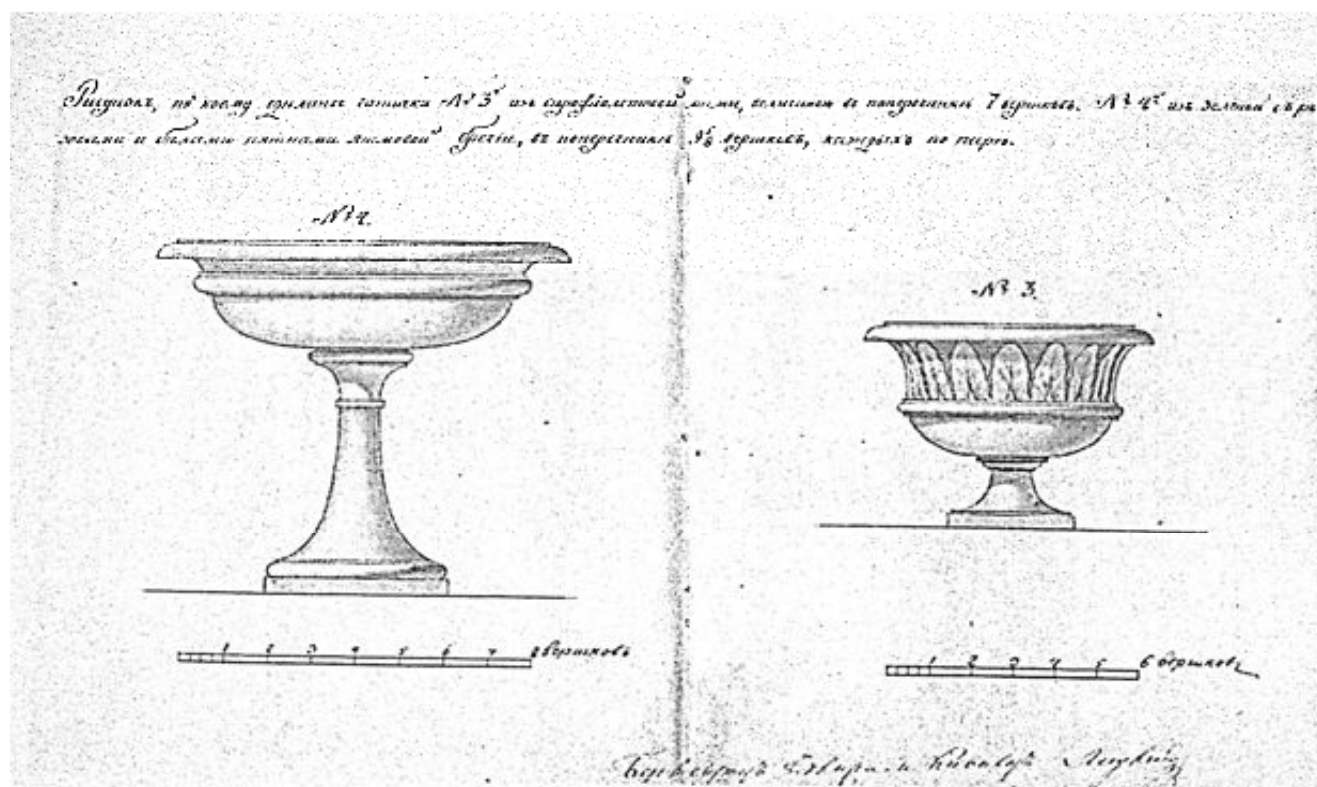


Рисунок 7 . И. И. Гальберг (?) Проект двух чашечек из серо-фиолетовой яшмы 1829 г.

Бумага, тушь. Подлинник. КФ. ГААК, ф. 1, оп. 2, д. 2130. л. 78-об. 79. Правая чашечка с некоторыми изменениями в капительной части входит в проект из 4-х ваз И. И. Гальберга от 5 ноября 1831 г. для ЕГФ (Приложение I, № 48)



Рисунок 8. И. И. Гальберг (?). Проект двух ваз от 5 ноября 1831 г.

Бумага, тушь, перо (фабричная копия). ЕГФ. ГАСО. ф. 86, оп. 1, д. 861, л. 25.

Рисунок входит в серию проектов от 5 ноября 1831 г.

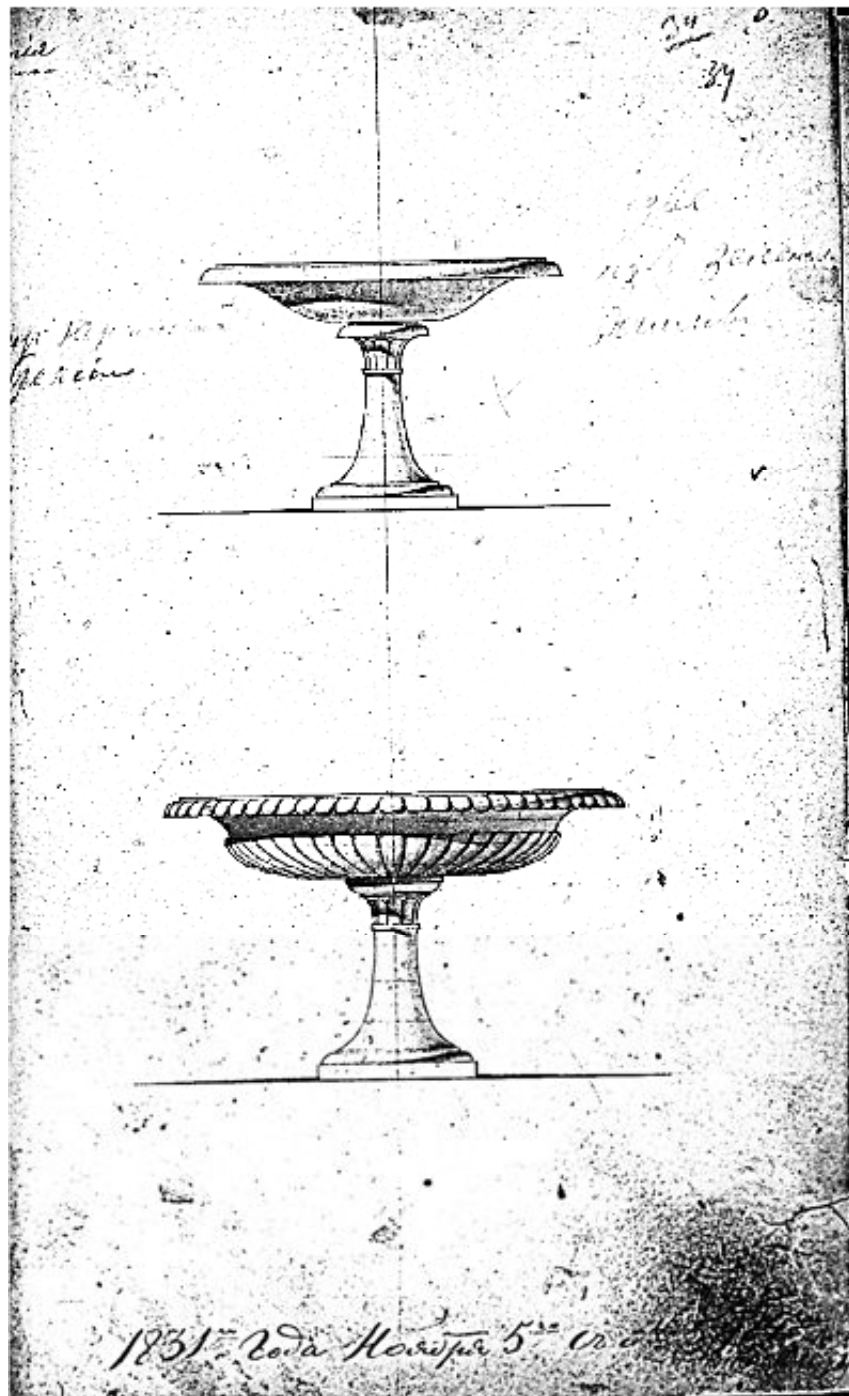


Рисунок 9. И. И. Гальберг (?). Проект двух чаш из зелёной яшмы
от 5 ноября 1831 г.

Бумага, тушь, перо (фабричная копия). ЕГФ. ГАСО. ф. 86, оп. 1, д. 861, л. 34. Предположительная атрибуция сделана на основе того, что рисунок входит в серию 3 проектов, присланных для работы по ним на ЕГФ от 5 ноября 1831 г. под № 5984 (Приложение II, рисунок 8, 9, 11), переработанных

И. И. Гальбергом и утверждённых Кабинетом в 1834, 1836 гг., имеющих подпись автора. Лист композиционно и стилистически повторяет проект от 12 мая 1834 г. (Приложение II, рисунок 10)

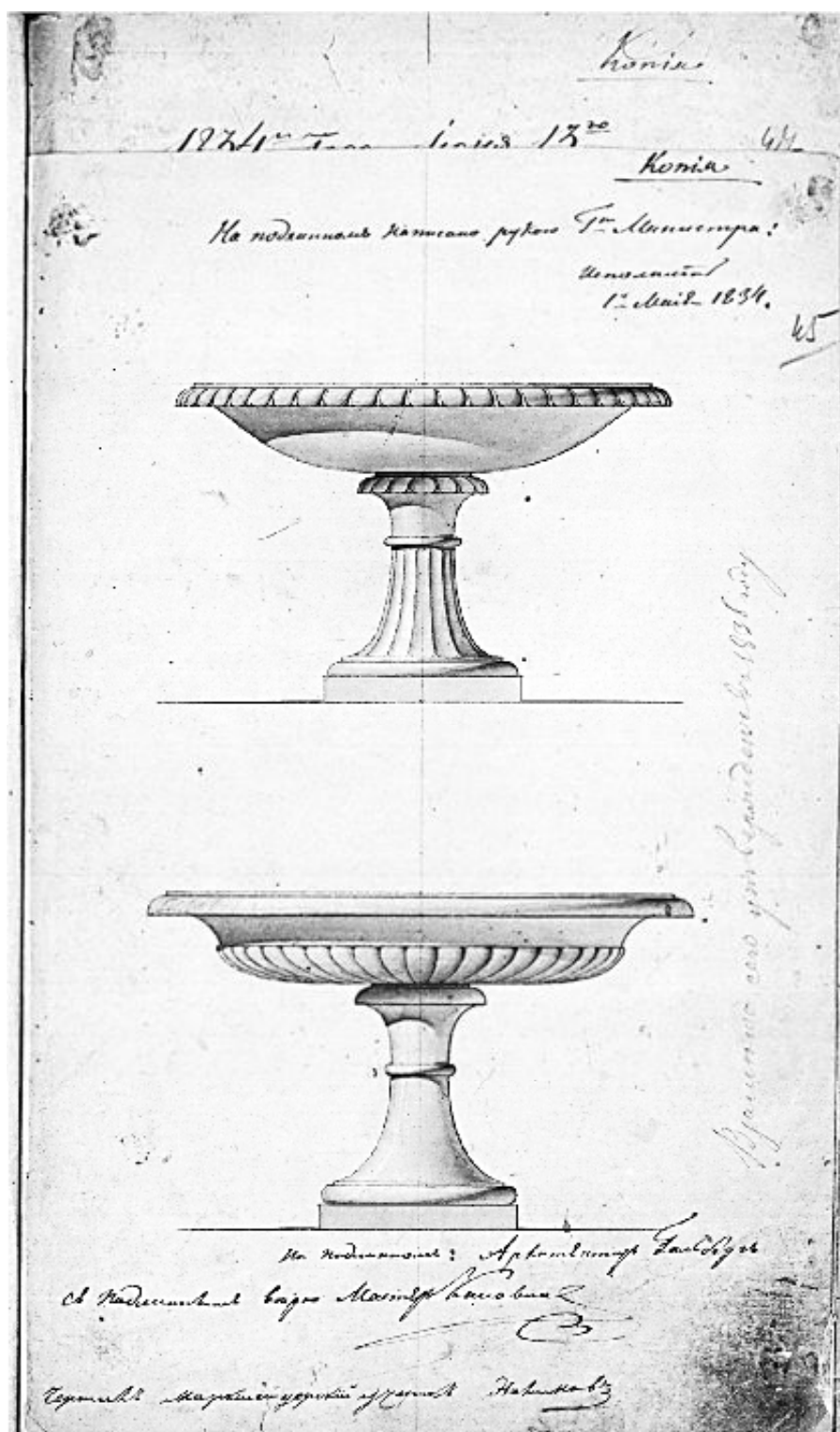


Рисунок 10. И. И. Гальберг (?). Проект двух ваз от 12 мая 1834 г.

Бумага, тушь, перо (фабричная копия). ЕГФ. ГАСО. ф. 86, оп. 1, д. 861, л. 45.

Надпись карандашом: «взамен сего утврждён в 1836 г.»

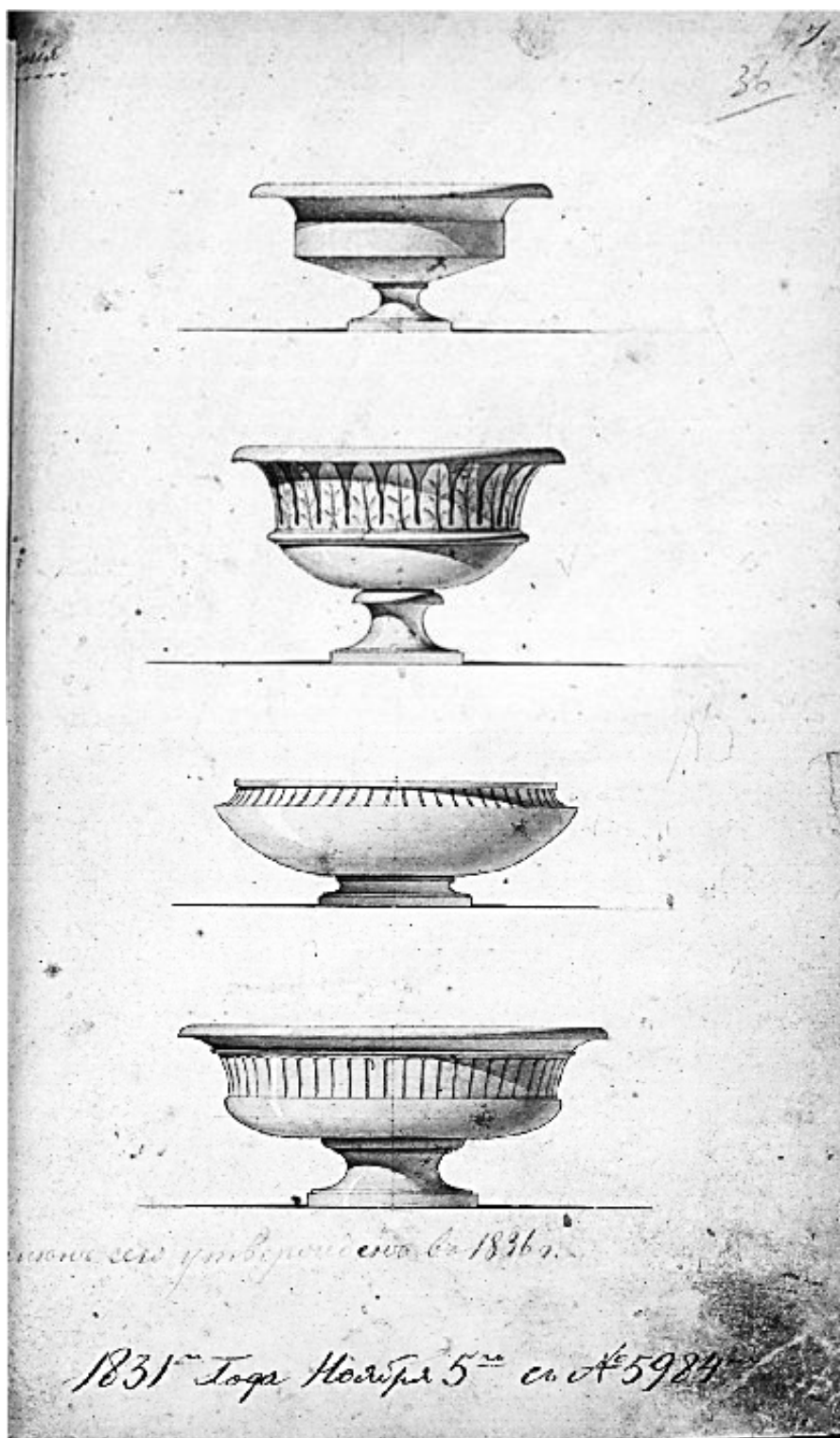


Рисунок 11. И. И. Гальберг (?). Проект четырёх ваз от 5 ноября 1831 г. под № 5984.

Бумага, тушь, перо (фабричная копия). ЕГФ. ГАСО. ф. 86, оп. 1, д. 861, л. 36.

Рисунок входит в серию проектов от 5 ноября 1831 г., переработанный И.И. Гальбергом и утверждённых Кабинетом в 1836 г. Надпись карандашом: «взамен сего утверждён в 1836 г.»

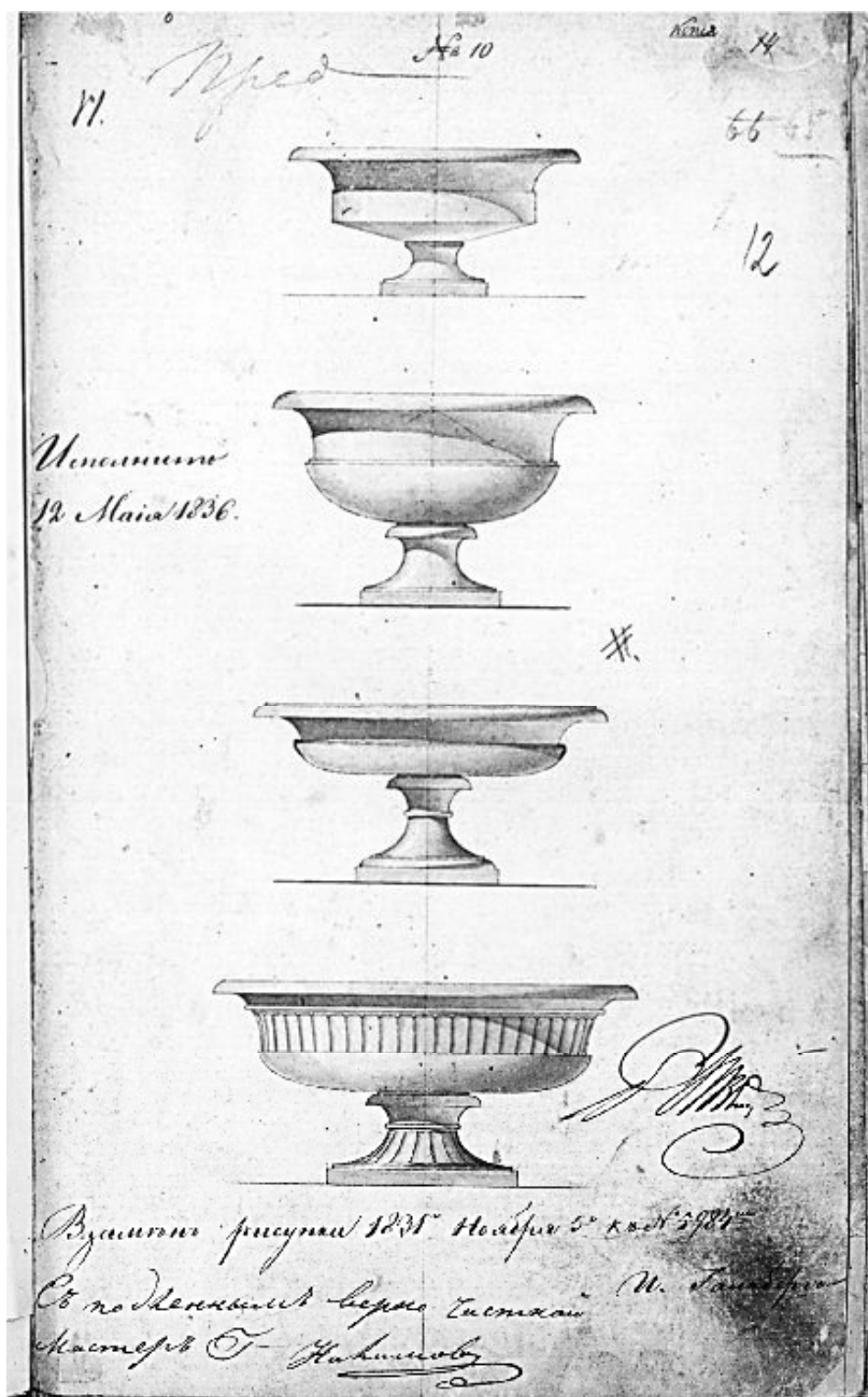


Рисунок 12. И. И. Гальберг. Проект четырёх ваз от 12 мая 1836 г.

Бумага, тушь, перо (фабричная копия). ЕГФ. ГАСО. ф. 86, оп. 1, д. 862, л. 12.

Надпись карандашом: «взамен рисунка 1831 ноября 5 к № 5984»

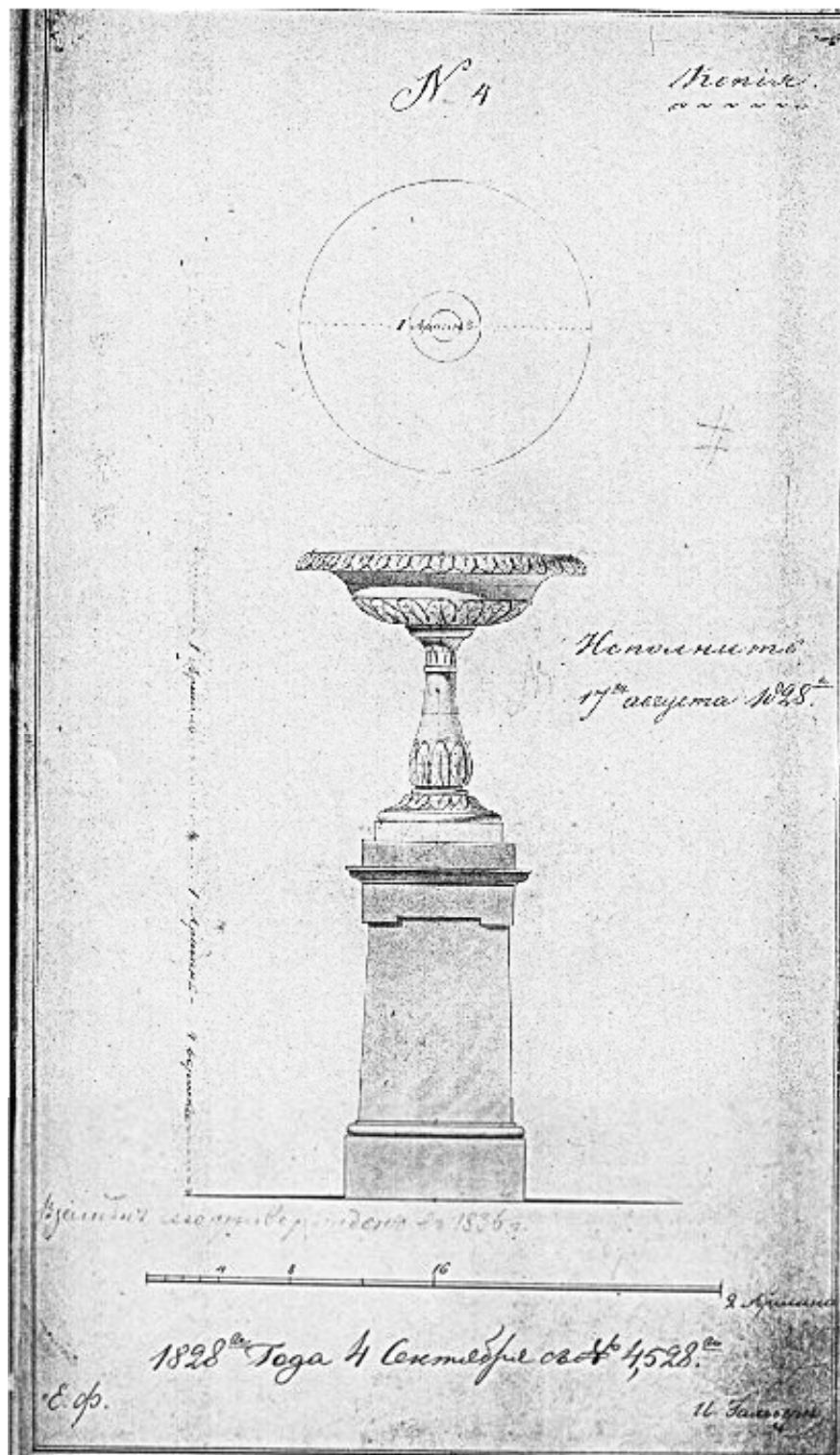


Рисунок 13. И. И. Гальберг. Проект круглой чаши на высоком пьедестале, рис. № 4 от 17 августа 1828 г.

Бумага, тушь, акварель (копия). ЕГФ. ГАСО, ф. 86, оп.1, д. 861, л. 23

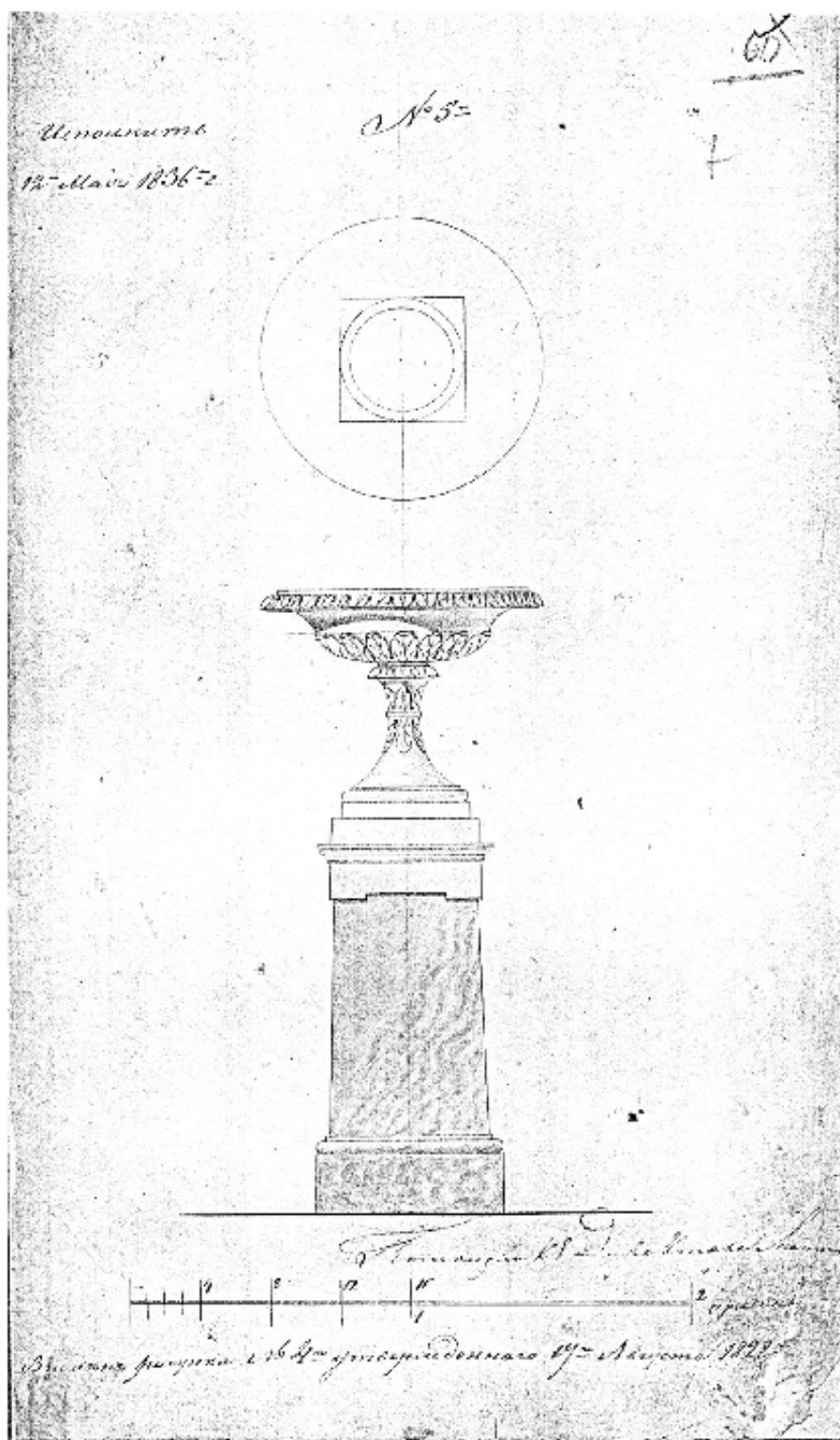


Рисунок 14. И. И. Гальберг. Проект круглой чаши на высоком пьедестале, рис. № 5 от 12 мая 1836 г.

Бумага, тушь, акварель (копия). ЕГФ. ГАСО, ф. 86, оп. 1, д. 862, л. 7. Рисунок является переработанной версией рисунка № 4 от 17 августа 1828 г. по указанию Кабинета Е. И. В. в 1836 г. (Приложение I, № 81)

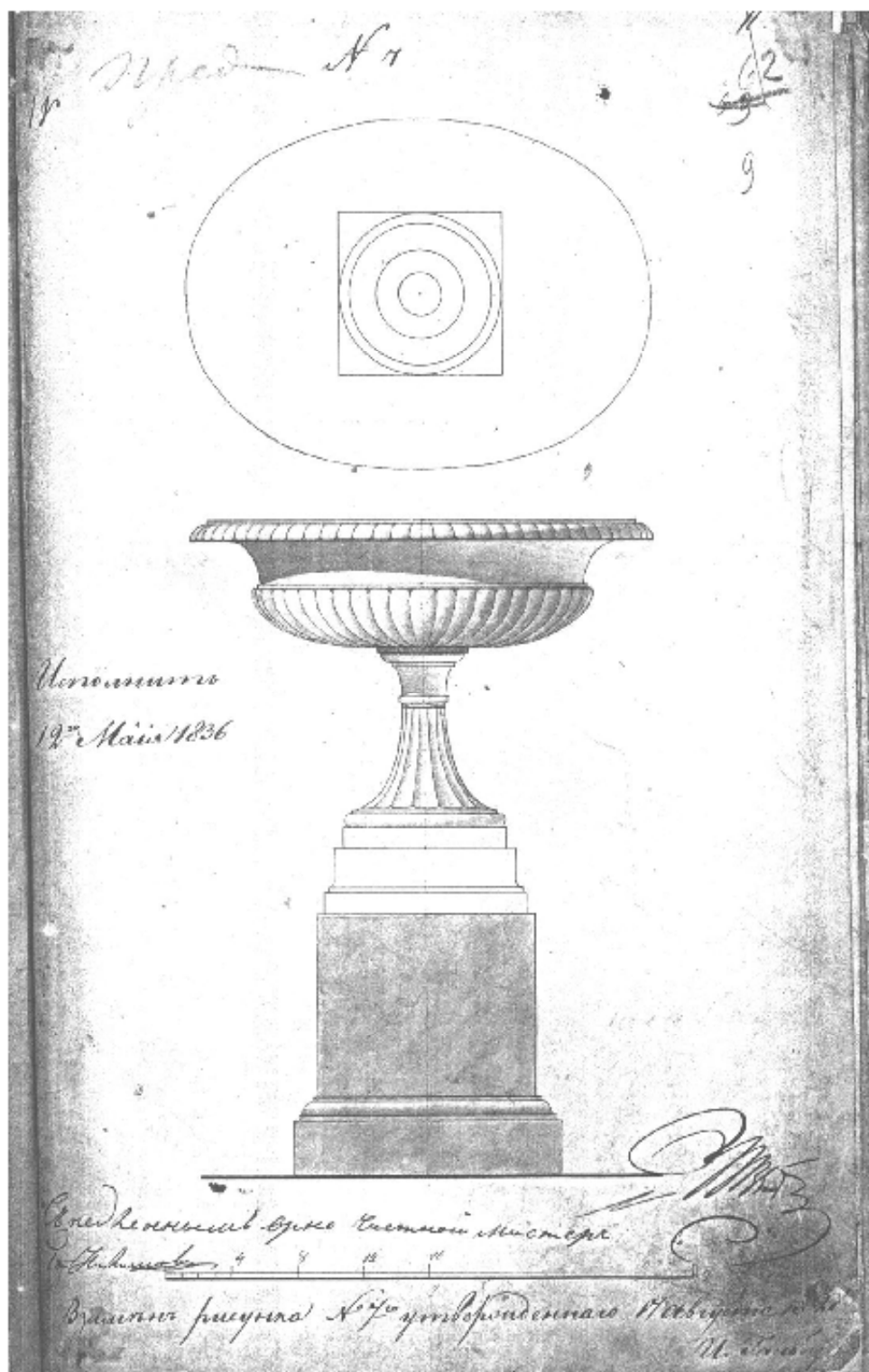


Рисунок 15. И. И. Гальберг. Проект овальной чаши, рис. № 7
от 12 мая 1836 г.

Бумага, тушь, акварель (копия). ЕГФ. ГАСО, ф. 86, оп. 1, д. 862, л. 9

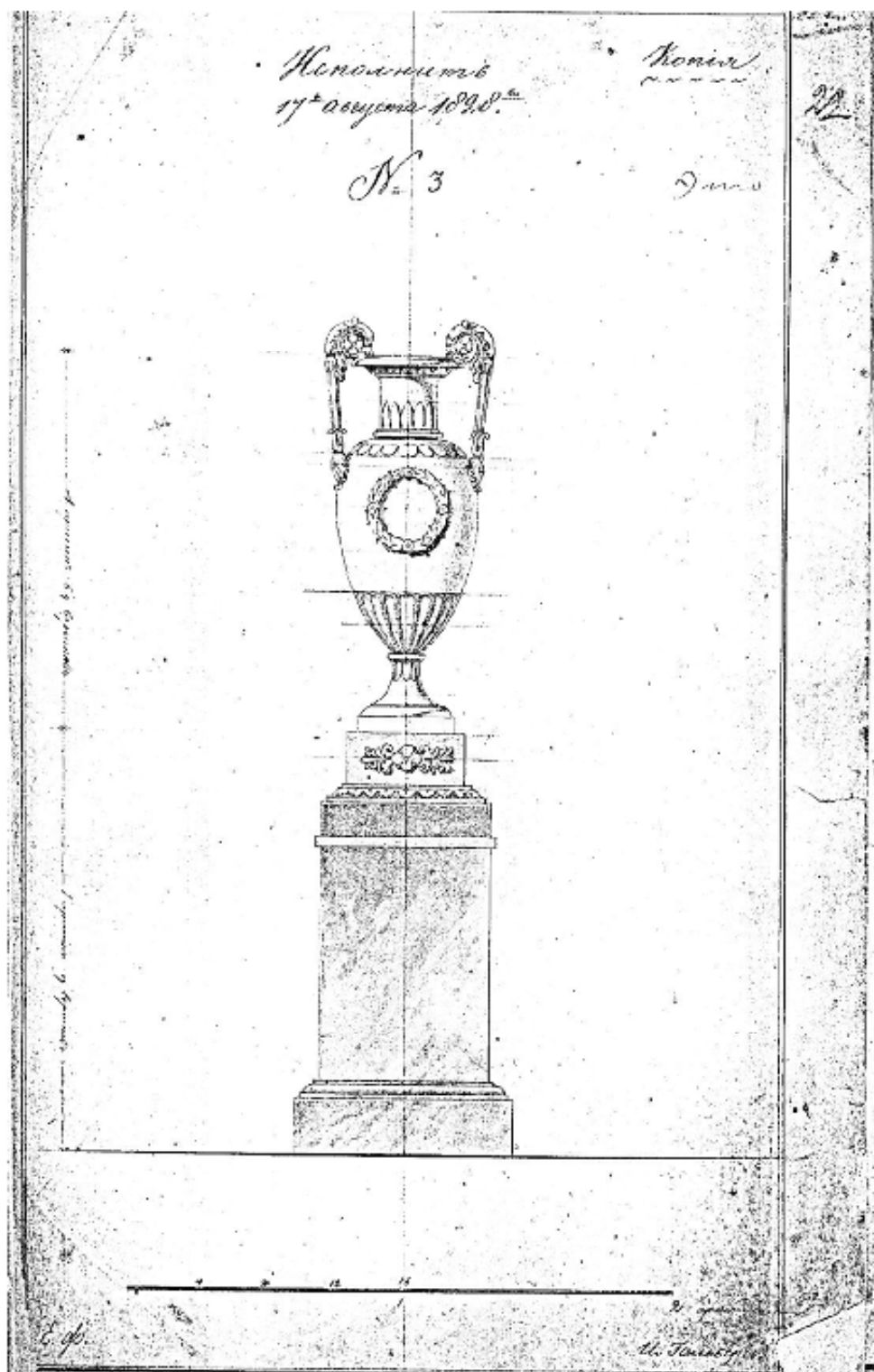


Рисунок 16. И. И. Гальберг. Проект амфоры с бронзовыми ручками, рис. № 3 от 17 августа 1828 г.

Бумага, тушь, акварель (копия). ЕГФ. ГАСО, ф. 86, оп. 1, д. 861, л. 22

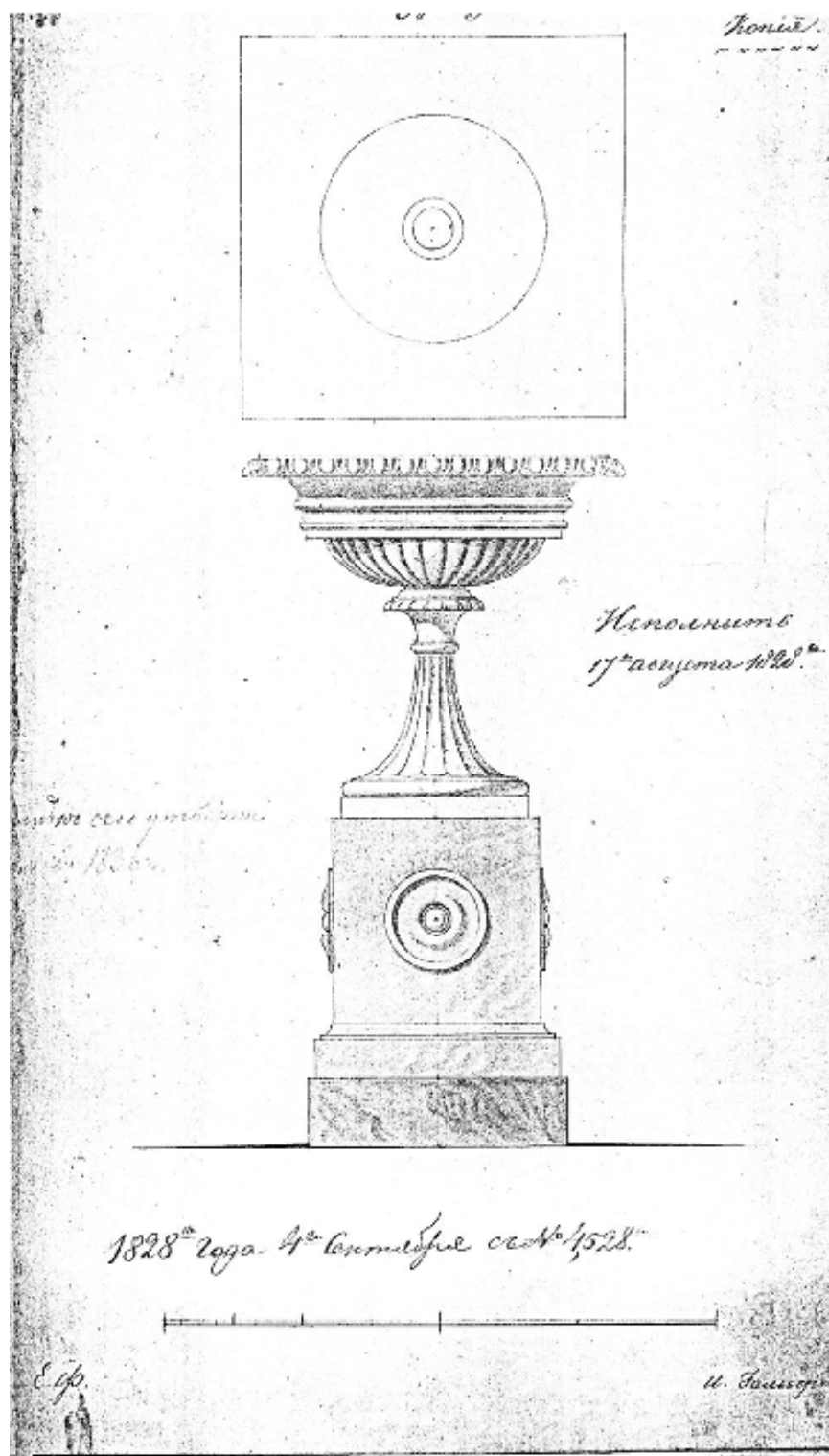


Рисунок 17. И. И. Гальберг. Проект квадратной вазы, рис. № 5
от 17 августа 1828 г.

Бумага, тушь, акварель (копия). ЕГФ. ГАСО, ф. 86, оп.1, д. 861, л. 24



Рисунок 18. И. И. Гальберг (?). Проект чаши из аушкульской яшмы, рис. № 9 от 8 марта 1828 г.

Бумага, тушь, акварель (копия). ЕГФ. ГАСО, ф.86, оп.1, д. 861, л.17. Рисунок входит в комплект 12 чертежей, присланных на фабрику по предписанию Кабинета от 8 марта 1828 г. Проект повторяет с некоторыми изменениями рис. № 8, имеющий подпись И. И. Гальберга (Приложение I, № 47)

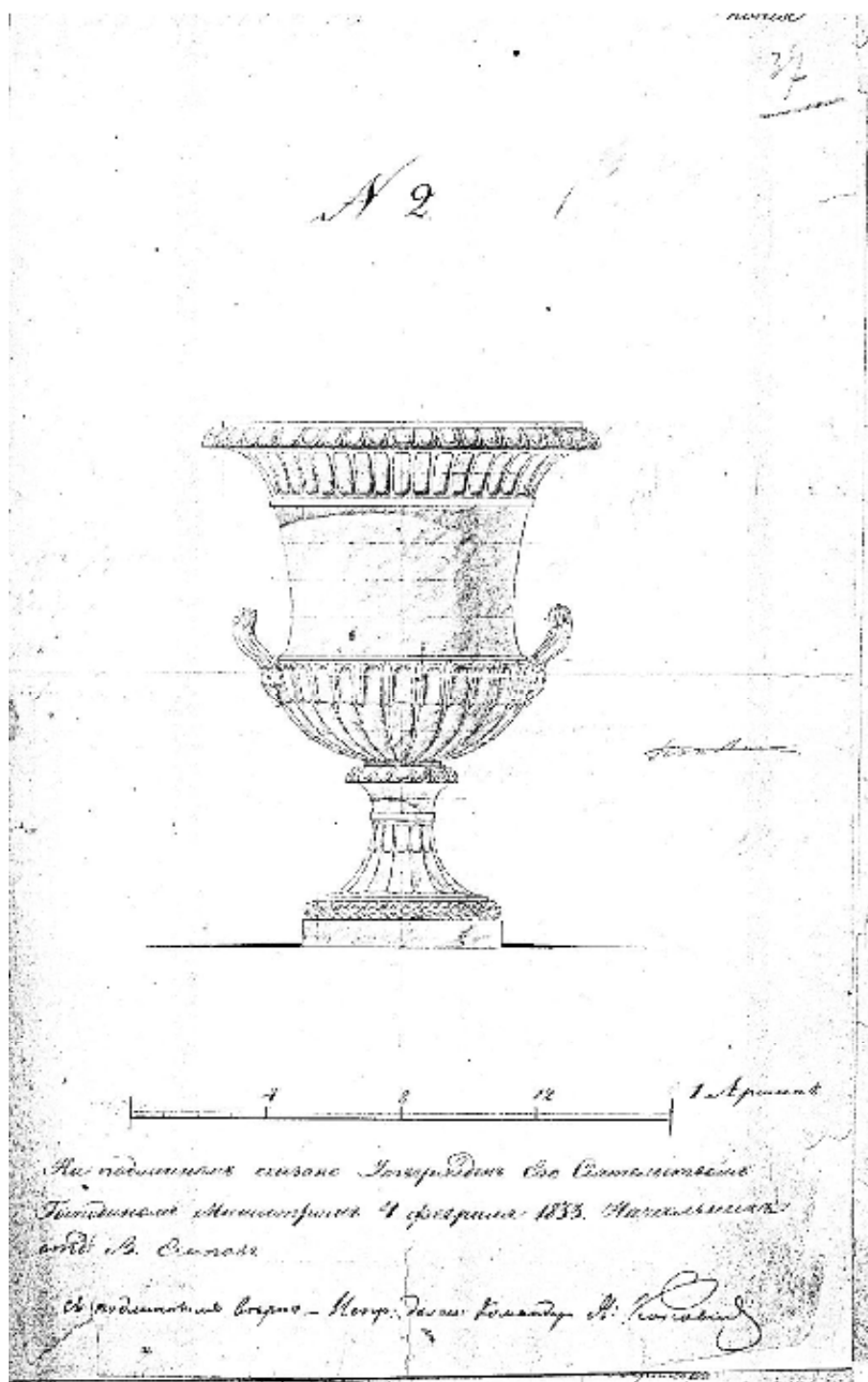


Рисунок 19. И. И. Гальберг (?). Проект вазы-кратера рис. № 2 от 4 февраля 1833 г.

Бумага, тушь, акварель (копия). ЕГФ. ГАСО, ф. 86, оп. 1, д. 861, л. 37 (?).

Мы располагаем утверждёнными Кабинетом Е. И. В. 4 февраля 1833 г. проектами в количестве 4 штук для невьянского листовенита, один из которых – четырехугольная чаша - доподлинно принадлежит И. И. Гальбергу. Принадлежность остальных определяется единой стилистикой комплекта



Рисунок 20. И. И. Гальберг (?). Проект амфоровидной вазы с бронзовыми ручками в виде переплетающихся змей, рис. № 5 от 4 февраля 1833 г.

Бумага, тушь, акварель (копия). ЕГФ. ГАСО, ф. 86, оп. 1, д. 861, л. 40 (?)

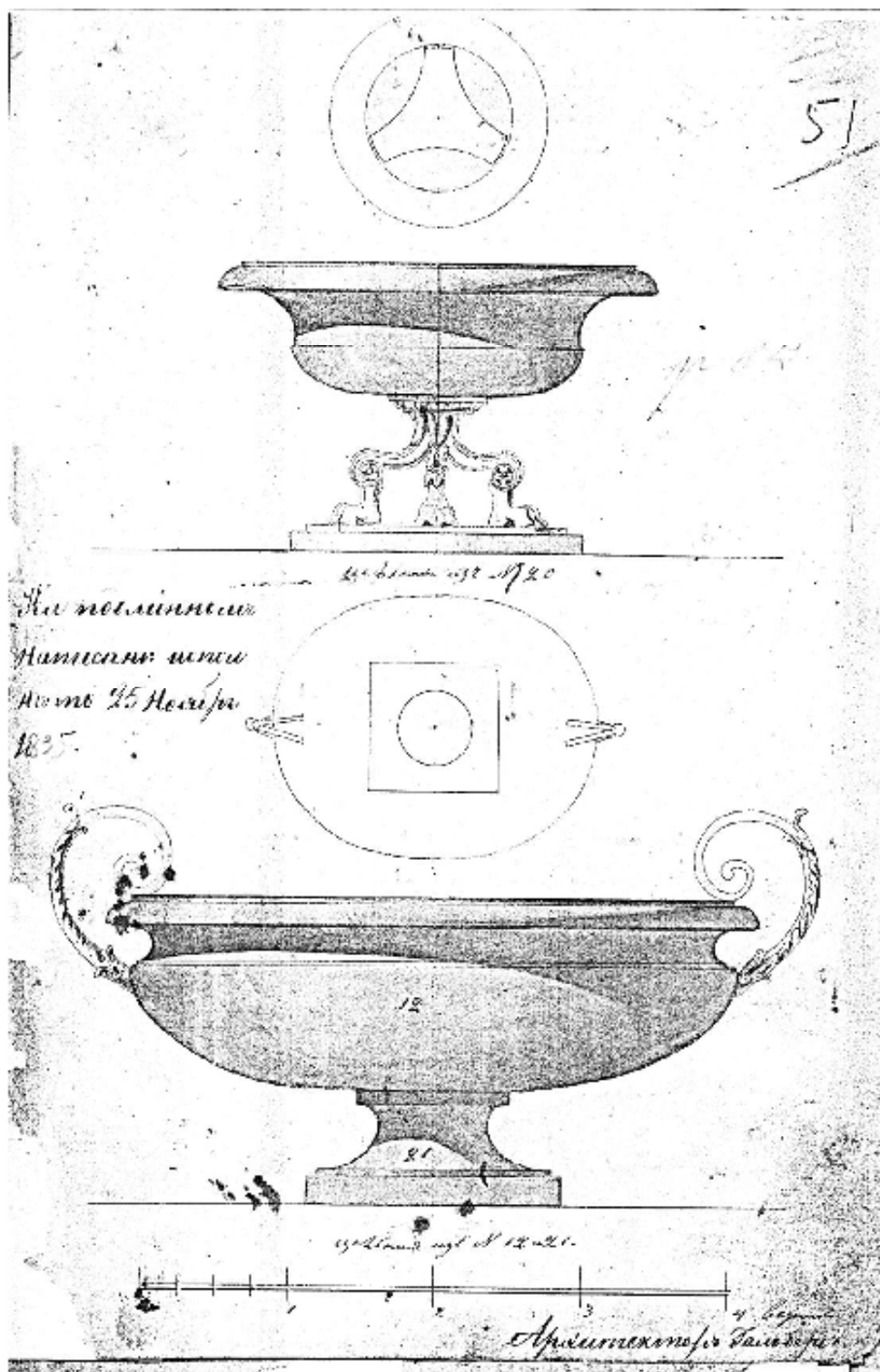


Рисунок 21. И. И. Гальберг. Проект двух лазуритовых чаш, круглой и овальной по рис. от 25 ноября 1835 г.

Бумага, тушь, акварель (копия). ЕГФ. ГАСО, ф. 86, оп. 1, д. 862, л. 51



Рисунок 22. И. И. Гальберг. Проект вазы-амфоры с отделкой из бронзы, рис. № 8 от 12 мая 1836 г.

Бумага, тушь, акварель (копия). ЕГФ ГАСО, ф. 86, оп. 1, д. 862, л. 10



Рисунок 23. И. И. Гальберг. (?) Проект чаши из серо-фиолетовой яшмы 1823-1824 гг. (подлинник)

КФ. ГЭ. Альбом IV, л. 101 (?). Пропорциональный строй произведения, повторяющийся декор деталей: характерное оформление балясины, использование круга в виде диска на пьедестале (Приложение I, № 33, 43), цветы - колокольчики, позволяют отнести это произведение к творчеству И.И. Гальберга

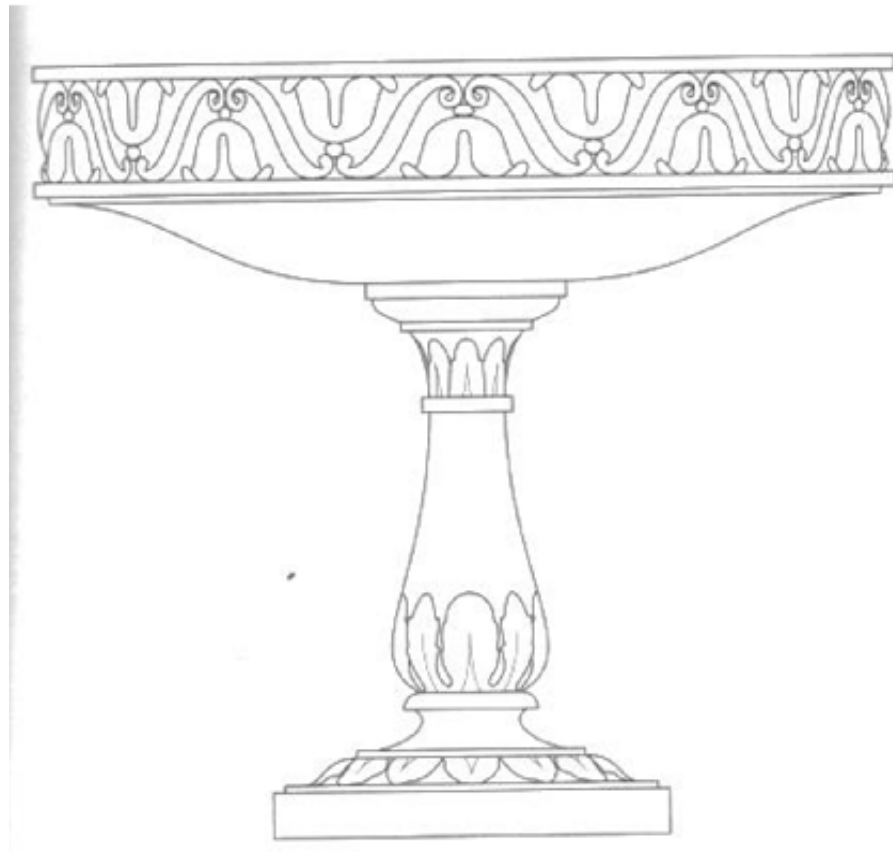


Рисунок 24. И. И. Гальберг (?). Проект круглой чаши из калканской яшмы от 18 декабря 1824 г.

КФ. ГЭ. Альбом IV, л. 120 (?). Является одним из вариантов чаш на ножке в виде балясины (Приложение I, № 12). Ил. по изданию [140, с. 301]

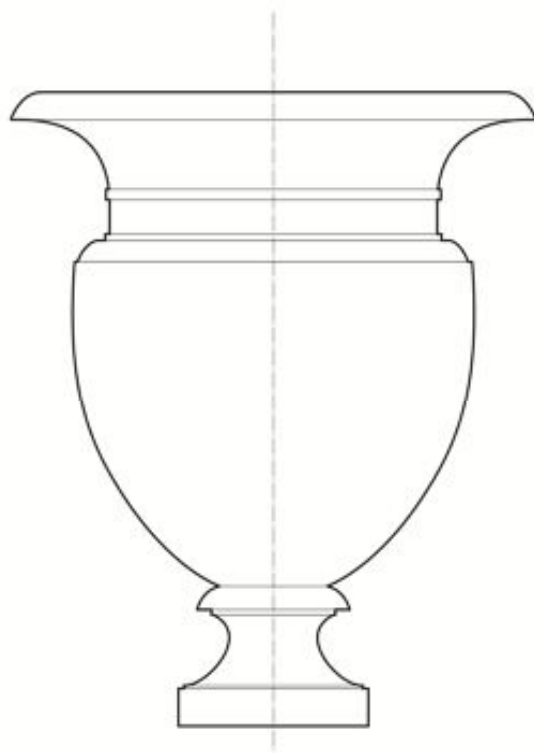


Рисунок 25. И. И. Гальберг. Проект для 6-и ваз из зелёно-волнистой яшмы для интерьеров Нового Эрмитажа от 27 августа 1830 г.

Бумага, карандаш (фабричная копия). КФ. ГААК, ф. 2, оп. 1, д. 3910, л. 9

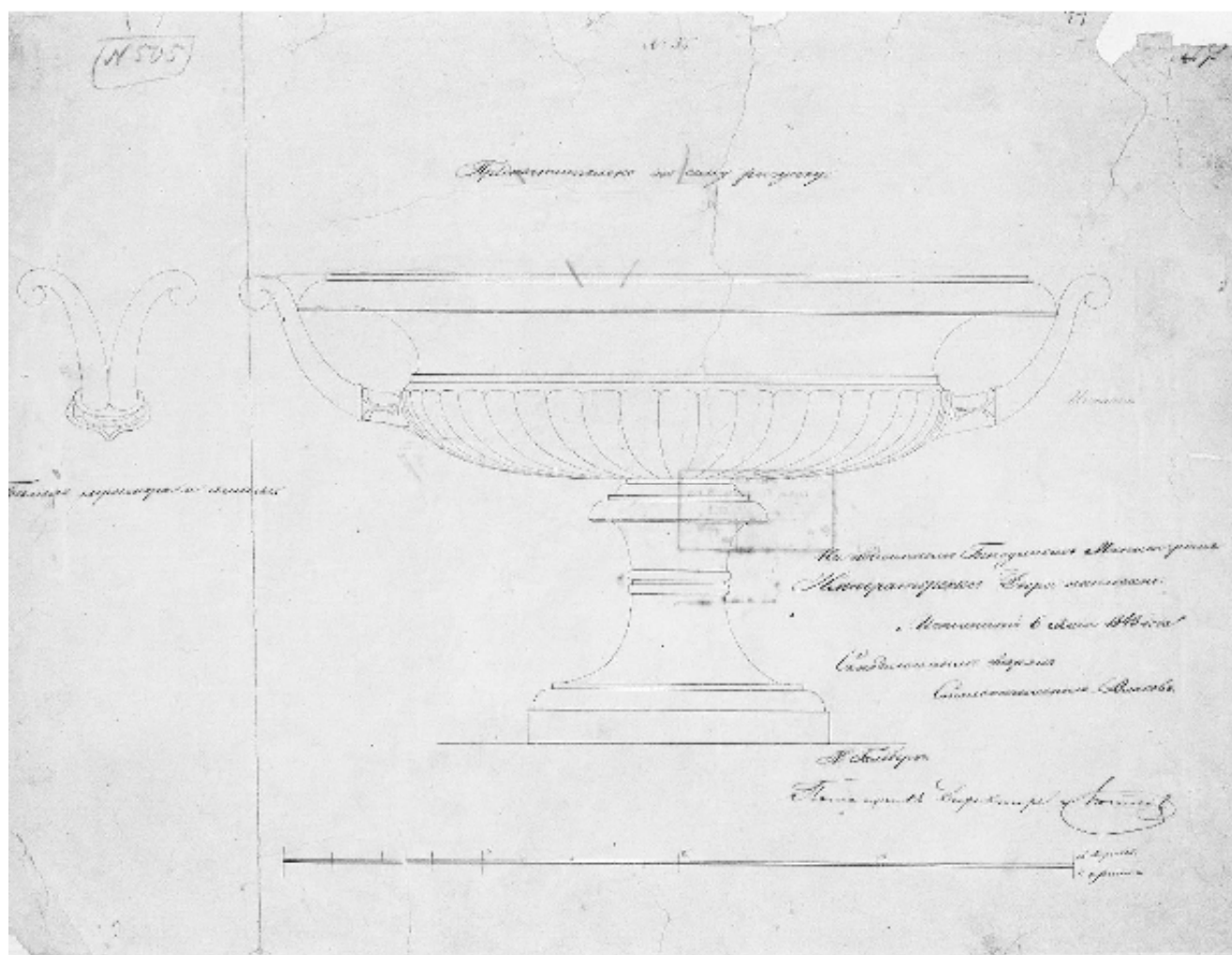


Рисунок 26. И. И. Гальберг. Проект для вазы из белого мрамора и яшмы по предписанию от 6 мая 1843 г. РГИА, ф. 485, оп. 4, д. 57, л. 44 2

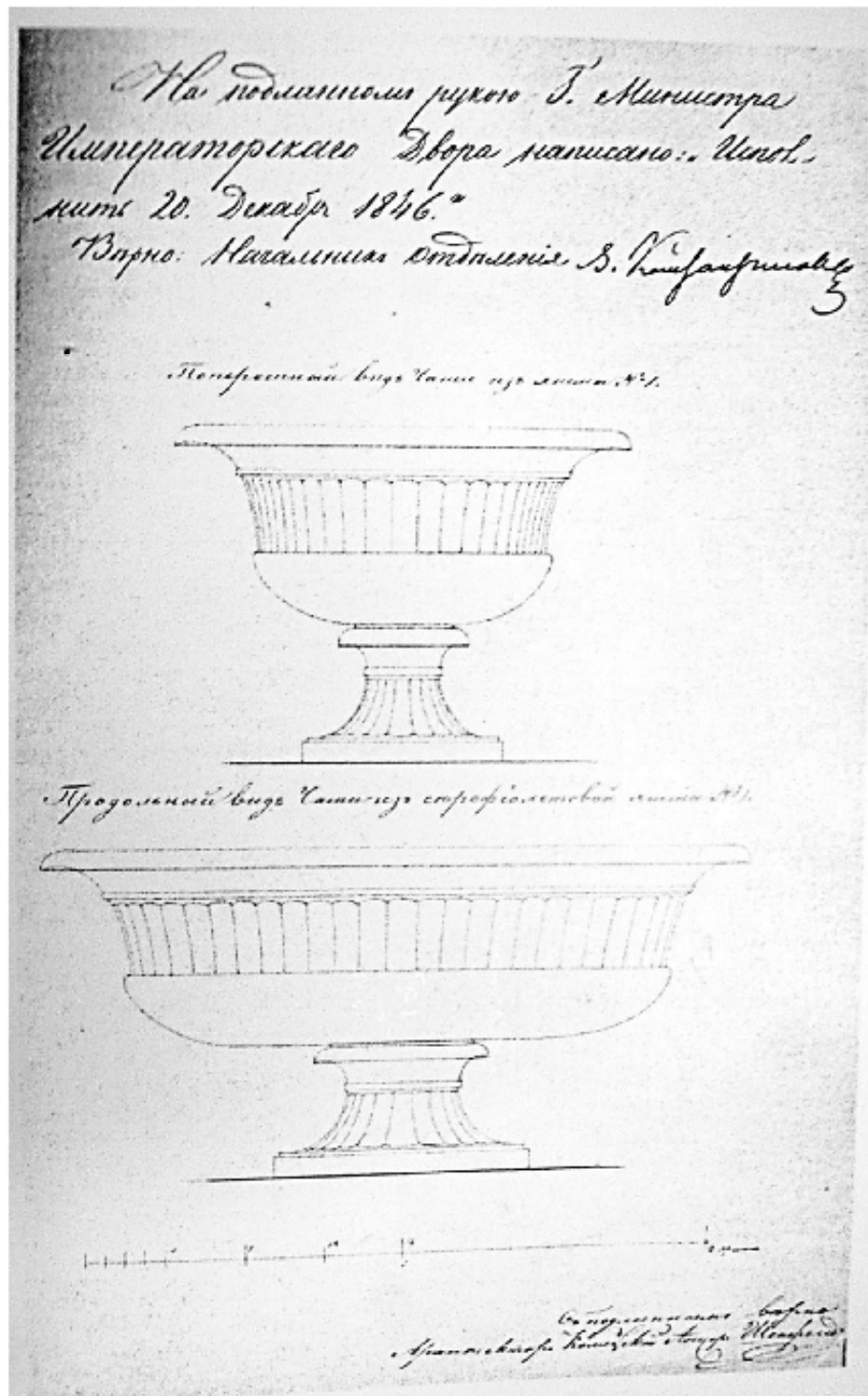


Рисунок 27. И. И. Гальберг (?). Проект овальной вазы из серо-фиолетовой яшмы от 20 декабря 1846 г. под литерой А.

Бумага, карандаш (фабричная копия). КФ. ГААК. ф. 2, оп. 1, д. 3910, л. 32. Чаша, представленная в двух ракурсах, повторяет рисунок вазы на проекте 1836 г. И. И. Гальберга для Екатеринбургской фабрики (Приложение II, рисунок 12 – нижняя чаша). Проект опубликован в издании [43, с. 40]

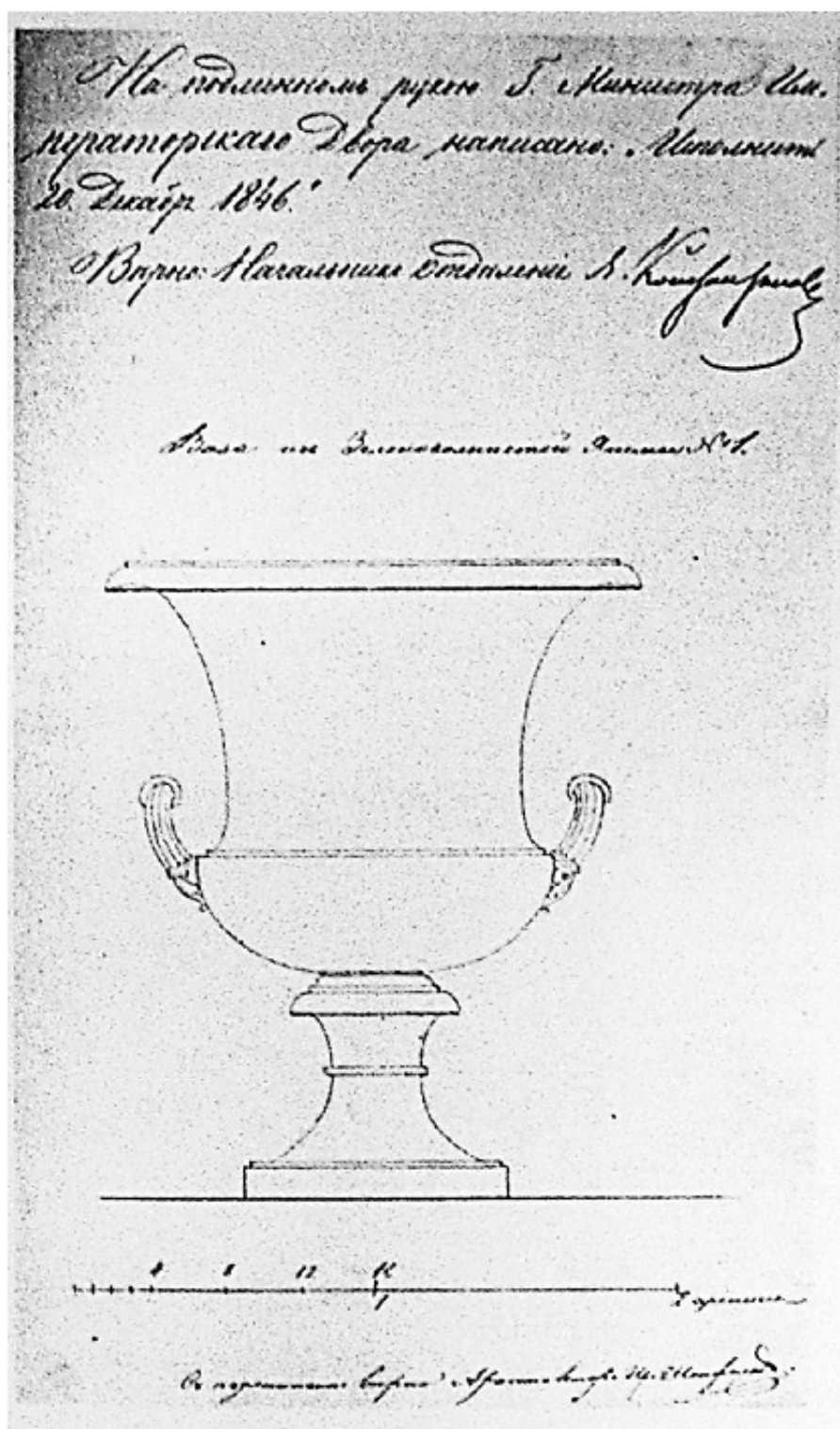


Рисунок 28. И. И. Гальберг (?). Проект вазы-кратера из зелёно-волнистой яшмы от 20 декабря 1846 г. под литерой В.

Бумага, карандаш (фабричная копия). КФ. ГААК. ф. 2, оп. 1, д. 3910, л. 33.
Проект опубликован в издании [43, с. 40]



Рисунок 29. И. И. Гальберг (?). Проекты для чаш из зелёно-волнистой и серофиолетовой яшмы от 20 декабря 1846 г под литерой С.

Бумага, карандаш (фабричная копия). КФ. ГААК. ф. 2, оп. 1, д. 3910, л. 34 (?).

Автором третьей чаши на этом рисунке единогласно признаётся исследователями И. И. Гальберг. Её проект, подписанный архитектором, использовался для изготовления изделия на Екатеринбургской фабрике от 5 февраля 1849 г. На основании этого можно считать, что и две другие чаши выполнены его рукой. Лист опубликован в издании [43, с. 40]

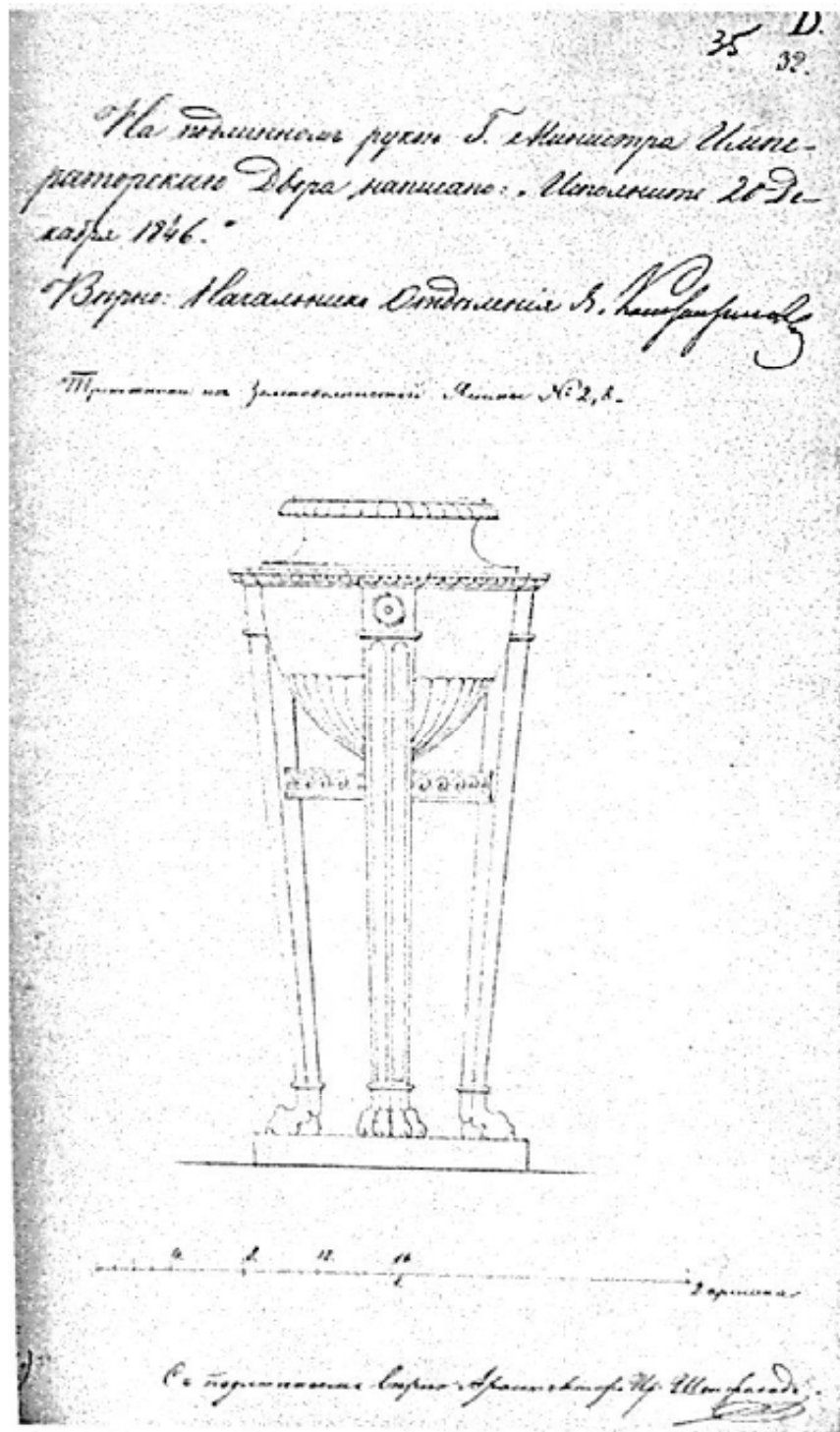


Рисунок 30. И. И. Гальберг (?). Проект для чаши-треножника из зелёно-волнистой яшмы от 20 декабря 1846 г под литерой D.

Бумага, карандаш (фабричная копия). КФ. ГААК. ф. 2, оп. 1, д. 3910, л. 35(?). Авторство И. И. Гальберга относительно этого проекта доказано Воронихиной А. Н. [35, Прил. № 21] и Люлиной Р. Д. [89, с. 55] на основе архивных источников



Рисунок 31. И. И. Гальберг (?). Проект трёх чаши из зелёно-волнистой и серо-фиолетовой яшмы от 20 декабря 1846 г под литерой Е.

Бумага, карандаш (фабричная копия). КФ. ГААК. ф. 2, оп. 1, д. 3910, л. 36 (?).

Авторство устанавливается на основании третьей открытой чаши, являющейся идентичной чаше на рис. под № 11, 12 в проекте И. И. Гальберга от 15 марта 1845 г. (Приложение I, № 106). Лист опубликован в издании [43, с. 41]



Рисунок 33. И. И. Гальберг (?). Проект двух чаш из зелёно-волнистой яшмы от 20 декабря 1846 г под литерой Н.

Бумага, карандаш (фабричная копия). КФ. ГААК. ф. 2, оп. 1, д. 3910, л. 38.

Чашы развивают тему – открытая чаша с двумя полочками на тулове, представленную в чертеже И. И. Гальберга из трёх чаш от 1 мая 1848 г. для Екатеринбургской фабрики (Приложение II, рисунок 41). Лист опубликован в издании [43, с. 41]

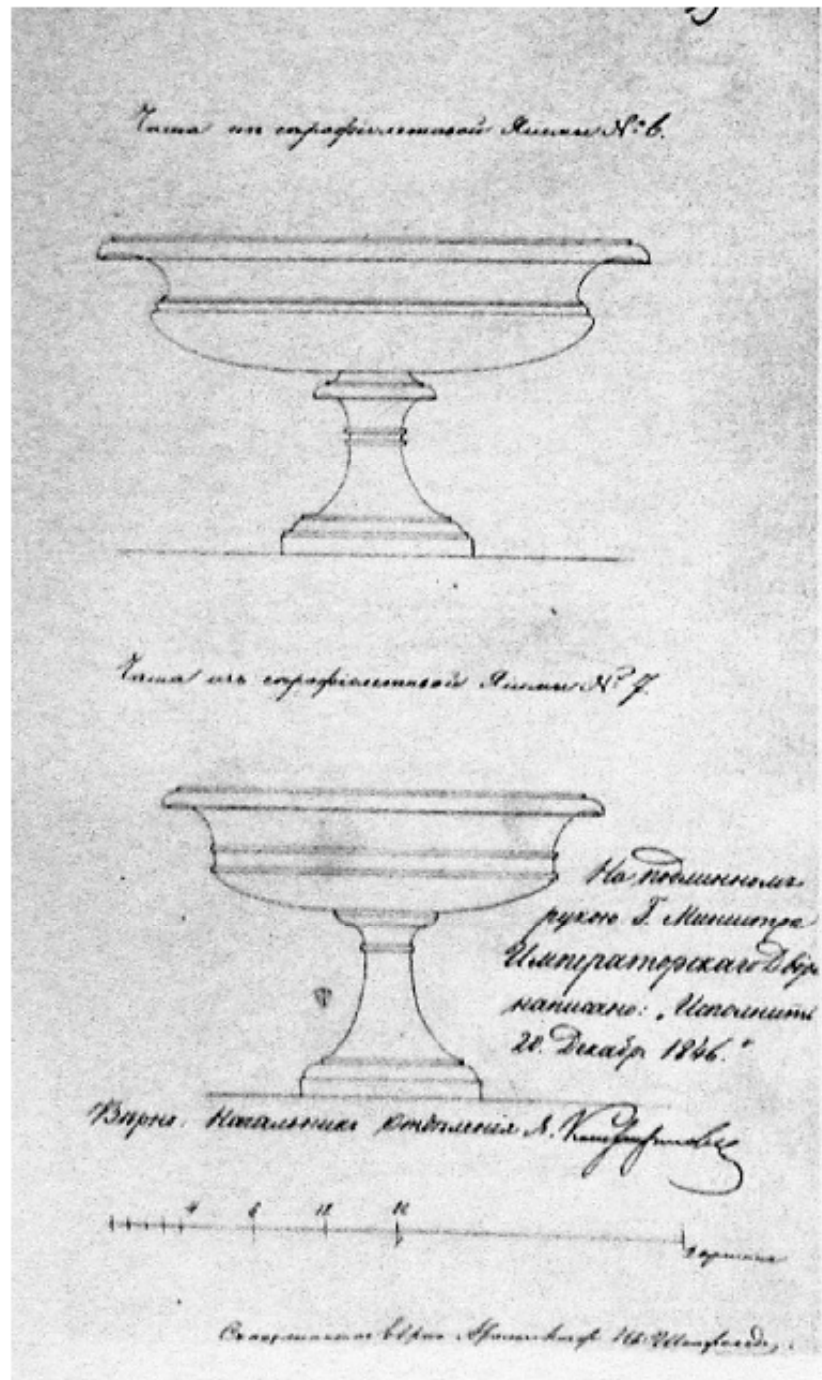


Рисунок 34. И. И. Гальберг (?). Проект двух ваз из серо-фиолетовой яшмы от 20 декабря 1846 г под литерой G.

Бумага, карандаш (фабричная копия). КФ. ГААК, ф. 2, оп. 1, д. 3910, л. 39 (?). Та и другая чаша есть вариации проектов И.И. Гальберга от 1 мая 1848 г для Екатеринбургской фабрики. Например, верхняя чаша является повторением проекта И. И. Гальберга для ЕГФ от 1 мая 1848 г. без второй полочки на ножке изделия, вторая отличается от екатеринбургской только другим профилем капительной части (Приложение II, рисунок 42). Лист опубликован в издании [43, с. 42]



Рисунок 35. И. И. Гальберг (?). Проект двух ваз из зелёно-волнистой и серо-фиолетовой яшмы от 20 декабря 1846 г под литерой I.

Бумага, карандаш (фабричная копия). КФ. ГААК. ф. 2, оп. 1, д. 3910, л. 40 (?). Рисунок кратера в точности повторяет рис. № 2 на проекте из трёх ваз от 17 августа 1828 г. для Колыванской фабрики, подписанный И. И. Гальбергом (Приложение I, № 41). Лист опубликован в издании [43, с. 42]



Рисунок 36. И. И. Гальберг (?). Проект двух ваз из серо-фиолетовой яшмы от 20 декабря 1846 г под литерой К.

Бумага, карандаш (фабричная копия). КФ. ГААК, ф. 2, оп. 1, д. 3910, л. 40 (?).
Лист опубликован в издании [43, с. 42]

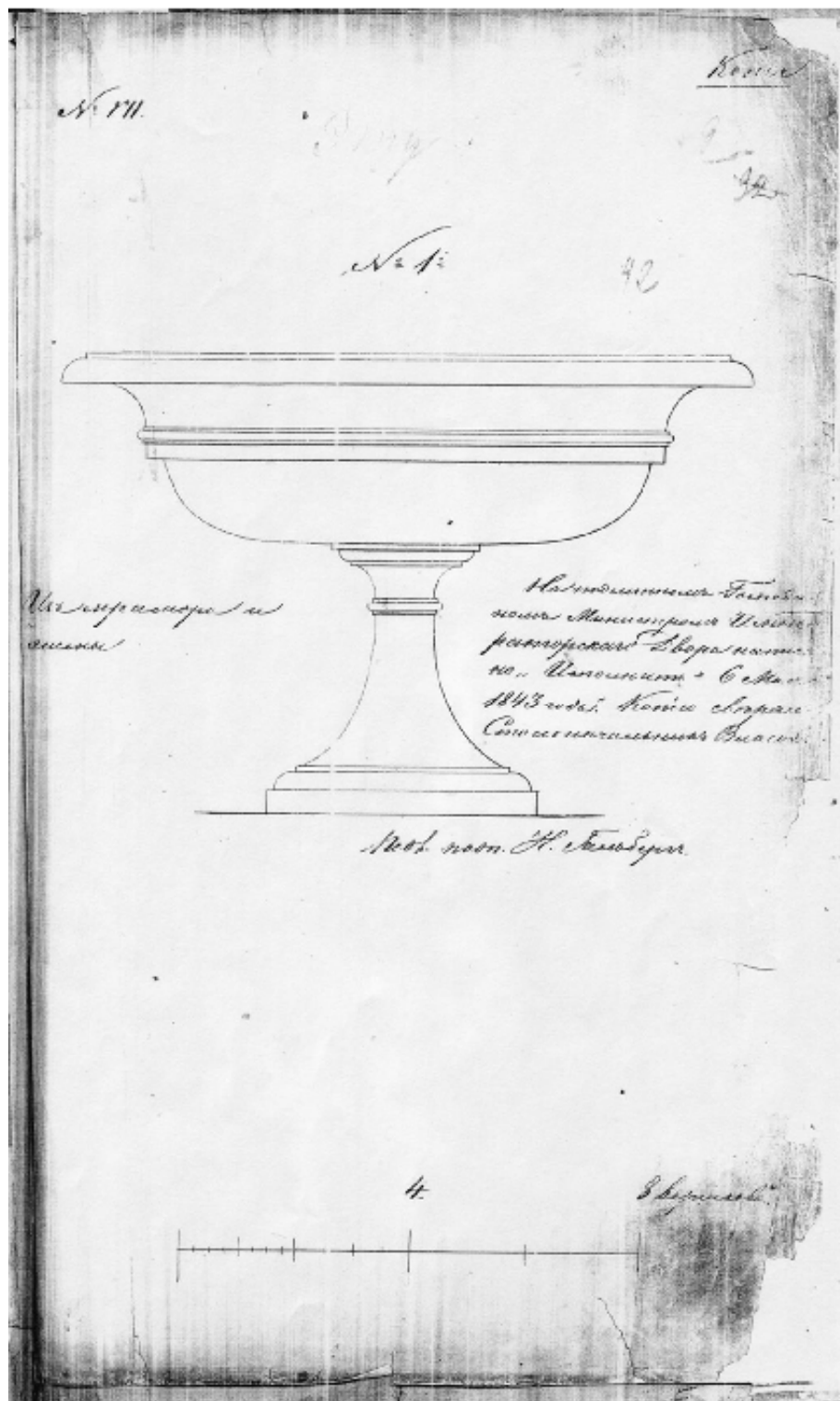


Рисунок 37. И. И. Гальберг. Проект вазы по предписанию
от 6 марта 1843 г.

Бумага, карандаш (фабричная копия). ЕГФ. ГАСО ф. 86, оп. 1, д. 862, л. 42

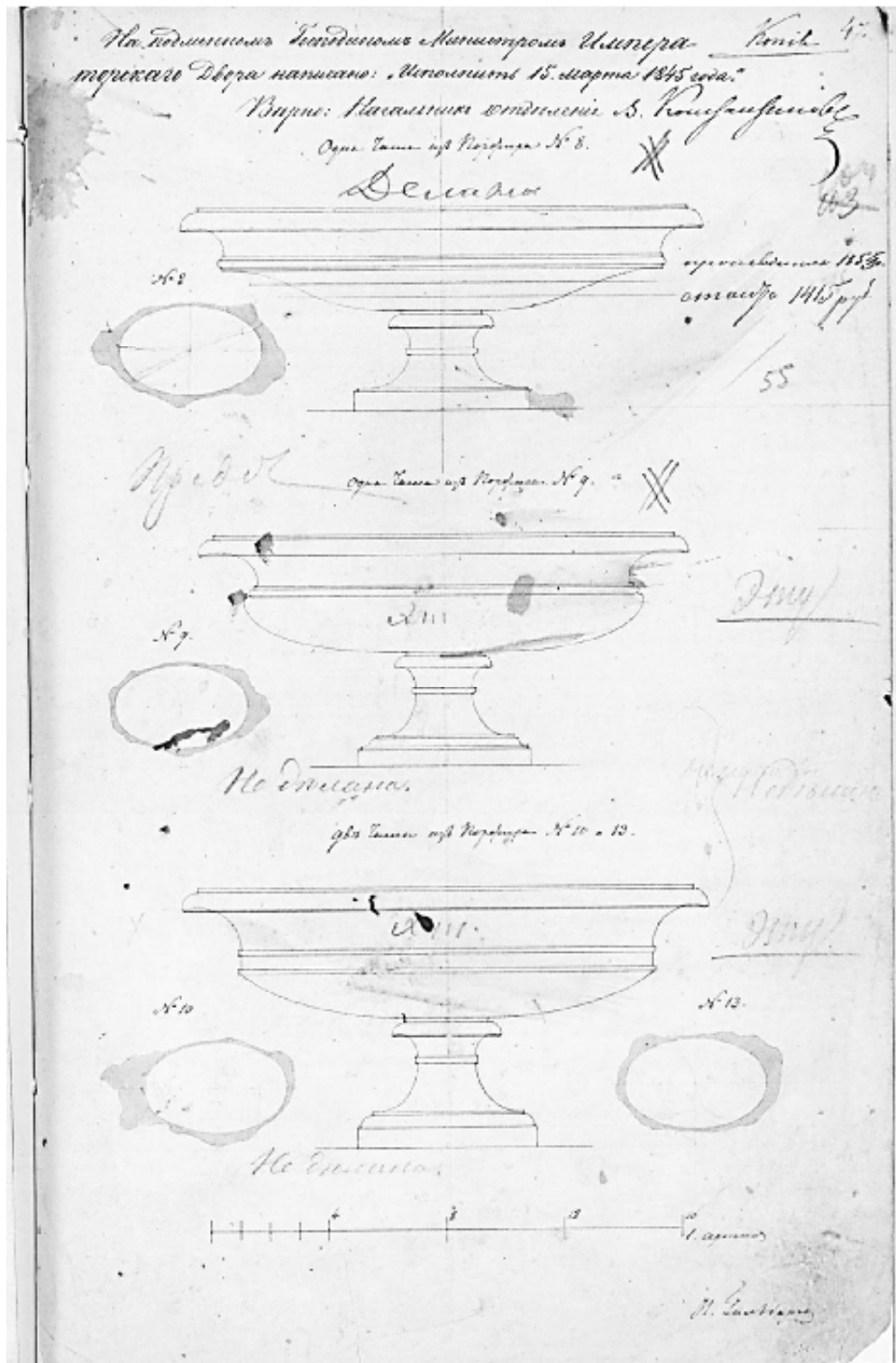


Рисунок 38. И. И. Гальберг. Проект трёх чаш из порфира
от 15 марта 1845 г.

Бумага, тушь. (авторская копия). ЕГФ. ГАСО. ф. 86. оп. 1, д. 862, л. 55

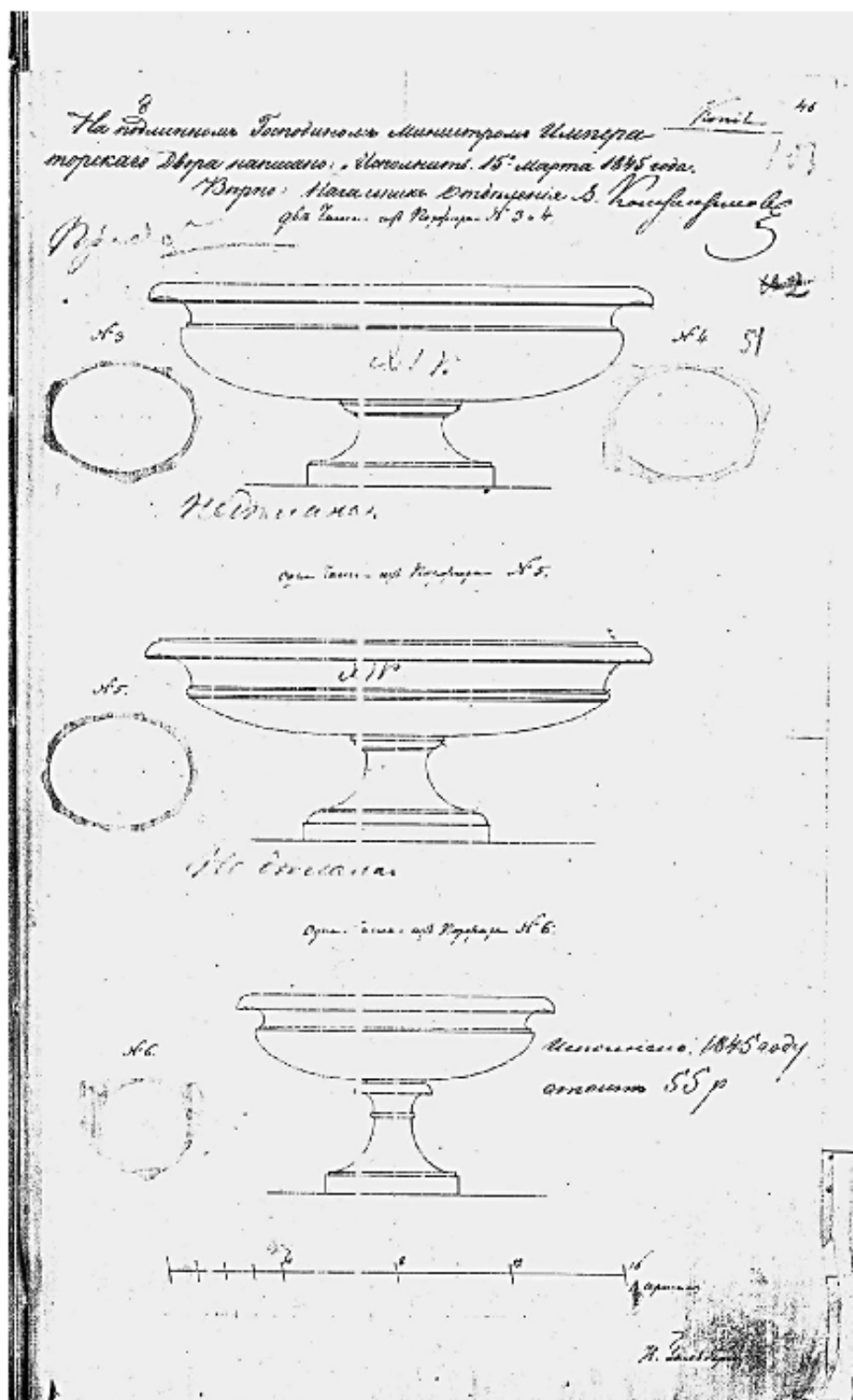


Рисунок 39. И. И. Гальберг. Проект трёх чаш из порфира
 от 15 марта 1845 г.

Бумага, тушь (авторская копия). ЕГФ. ГАСО. ф. 86, оп. 1, д. 862, л. 51

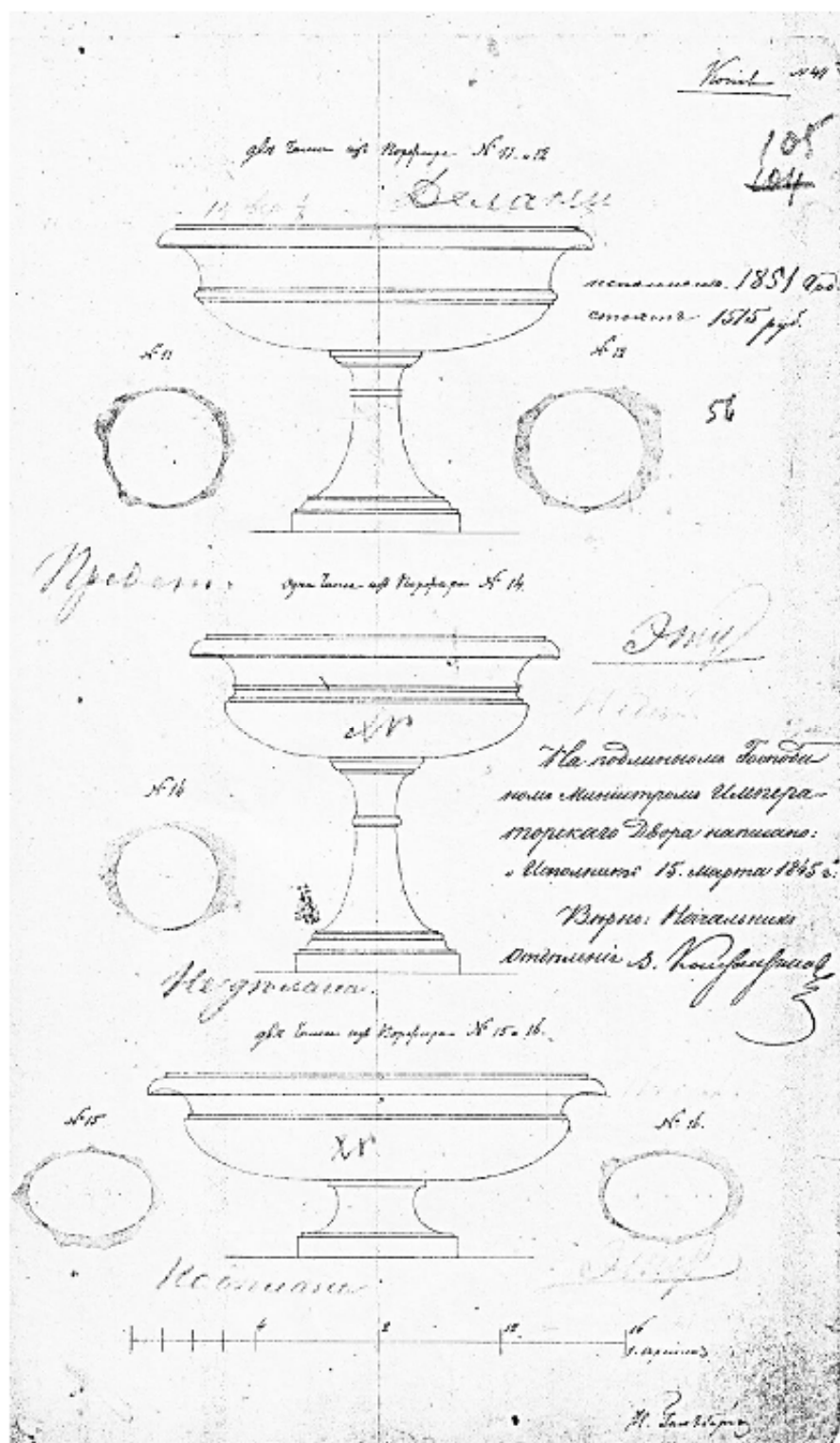


Рисунок 40. И. И. Гальберг. Проект трёх чаш из порфира от 15 марта 1845 г.

Бумага, тушь (авторская копия). ЕГФ. ГАСО. ф. 86, оп. 1, д. 862, л. 56

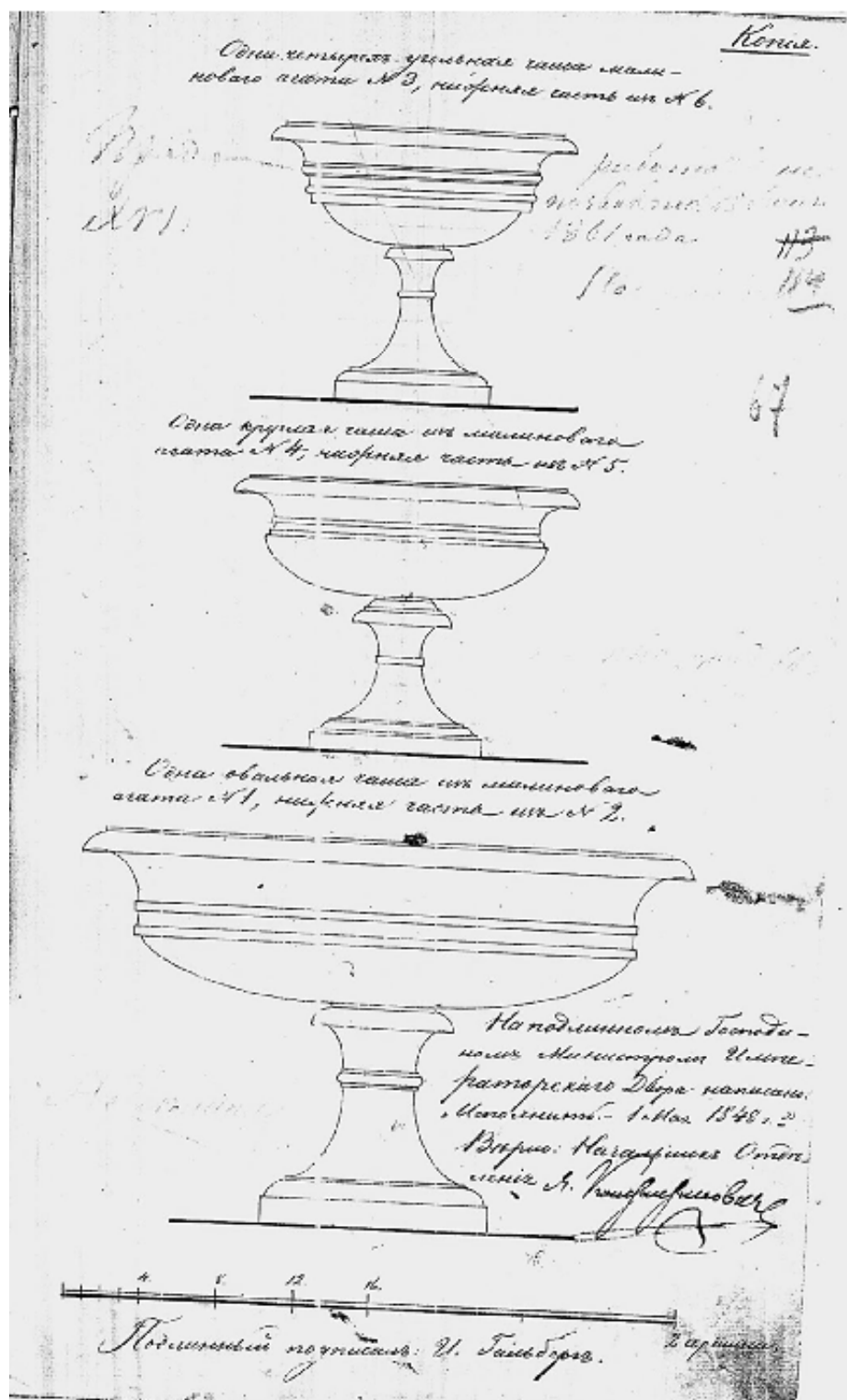


Рисунок 41. И. И. Гальберг. Проект трёх чаш из порфира от 1 мая 1848.

Бумага, тушь (авторская копия). ЕГФ. ГАСО. ф. 86, оп. 1, д. 862, л. 67

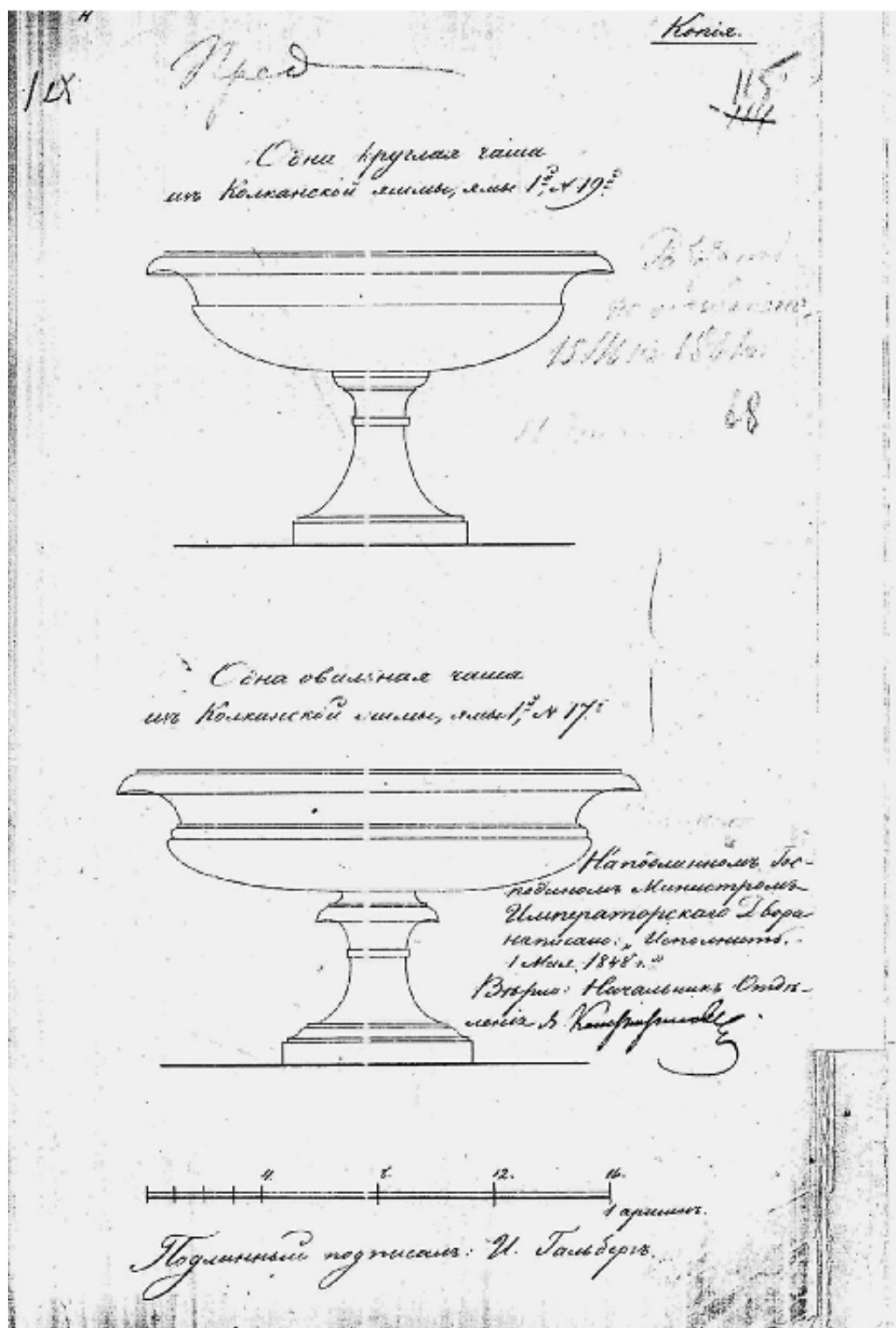


Рисунок 42. И. И. Гальберг. Проект трёх чаш из порфира от 1 мая 1848.

Бумага, тушь (авторская копия). ЕГФ. ГАСО. ф. 86, оп. 1, д. 862, л. 68

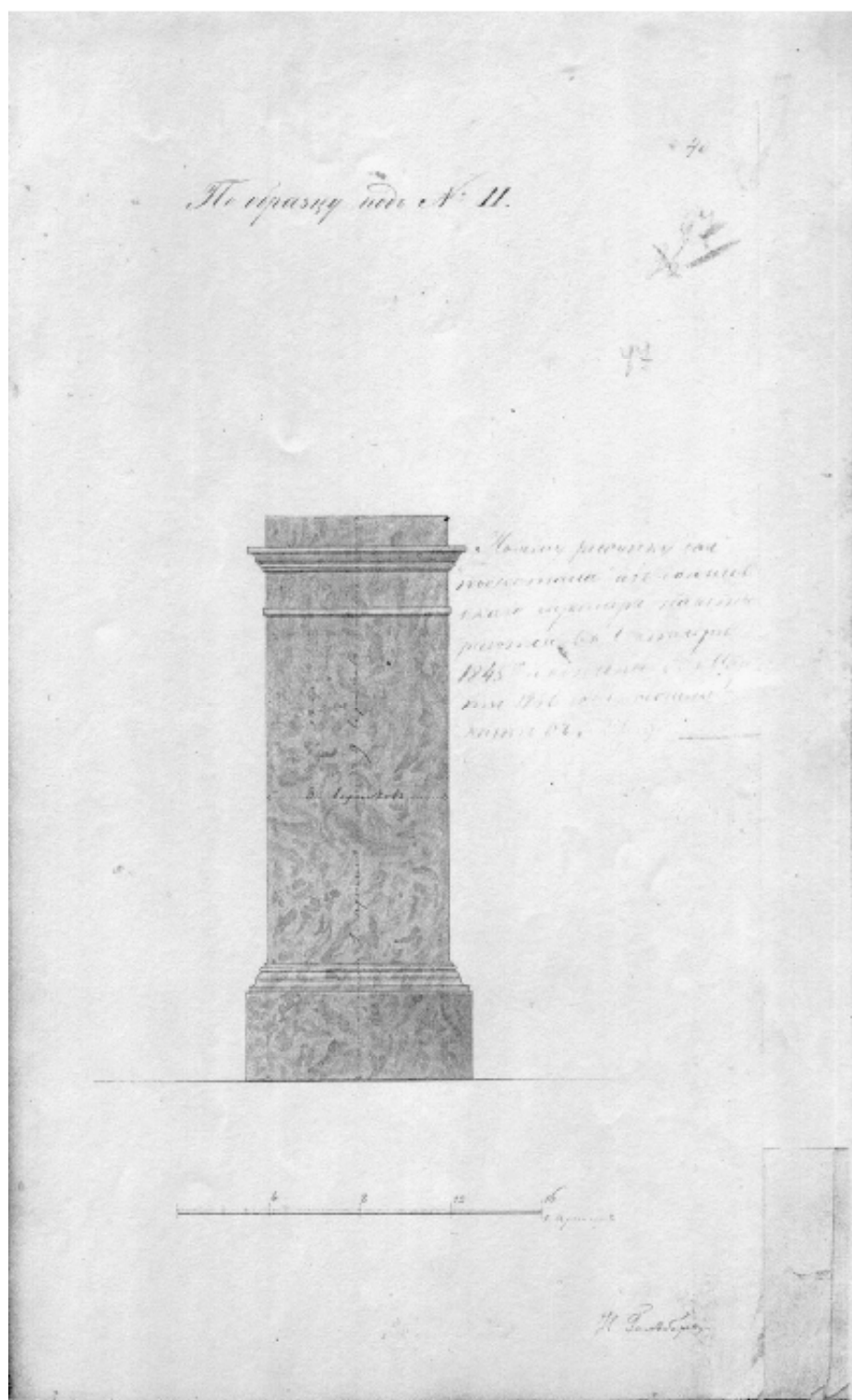


Рисунок 43. И. И. Гальберг. Проект пьедестала 1844 г.
из богословского мрамора.

Бумага, тушь, акварель (подлинник). ЕГФ. ГАСО. ф. 86, оп. 1, д. 862, л. 47



Рисунок 45. И. И. Гальберг. Проект пьедестала 1844 г. из горнощитского мрамора.

Бумага, тушь, акварель (подлинник). ЕГФ. ГАСО. ф. 86, оп. 1, д. 862, л. 48

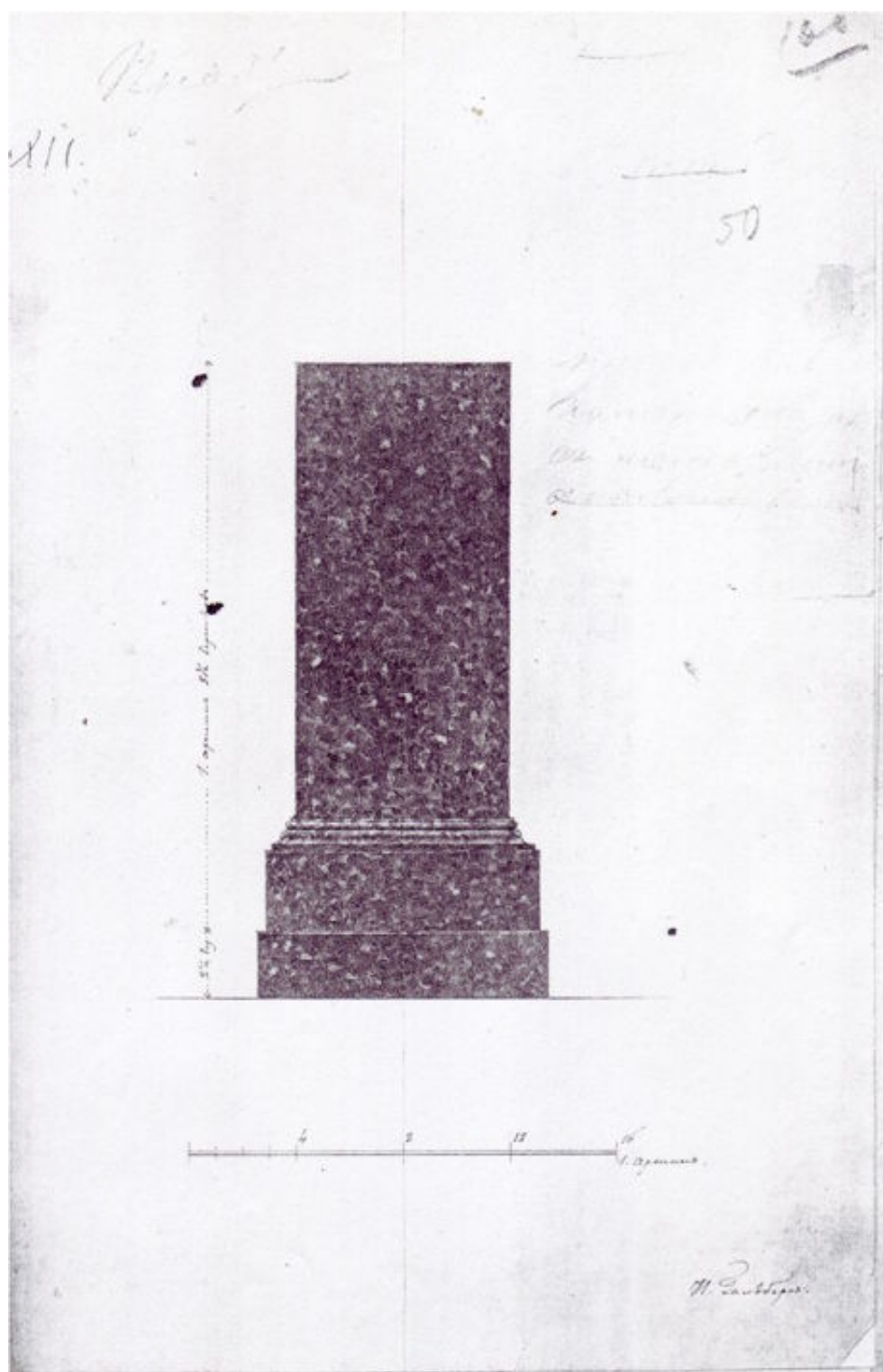


Рисунок 46. И. И. Гальберг. Проект пьедестала 1846 г. из порфира.

Бумага, тушь, акварель (подлинник). ЕГФ. ГАСО, ф. 86, оп. 1, д. 862, л. 50

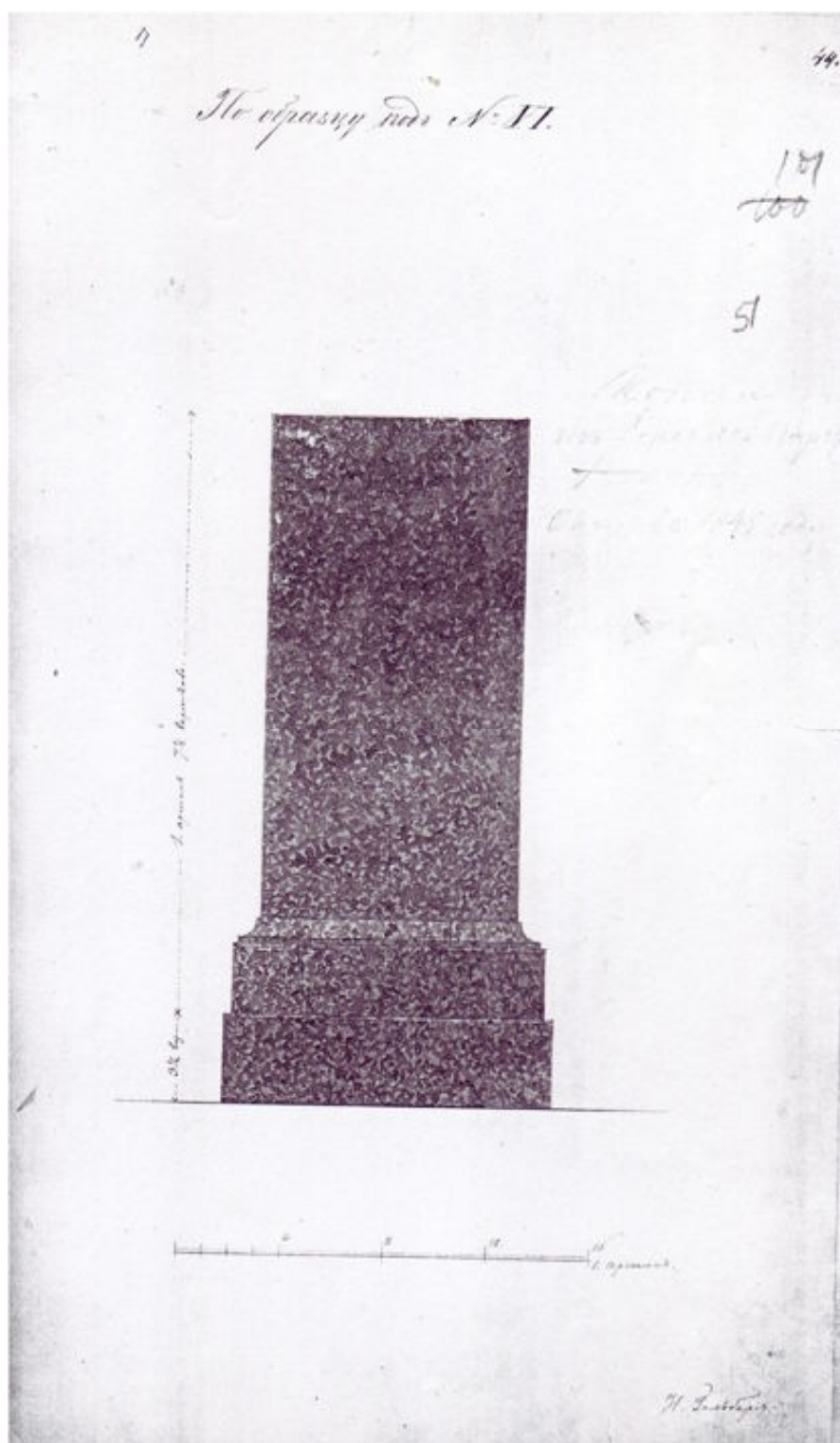


Рисунок 47. И. И. Гальберг. Проект пьедестала 1846 г. из порфира.

Бумага, тушь, акварель (подлинник). ЕГФ. ГАСО, ф. 86, оп. 1, д. 862, л. 51

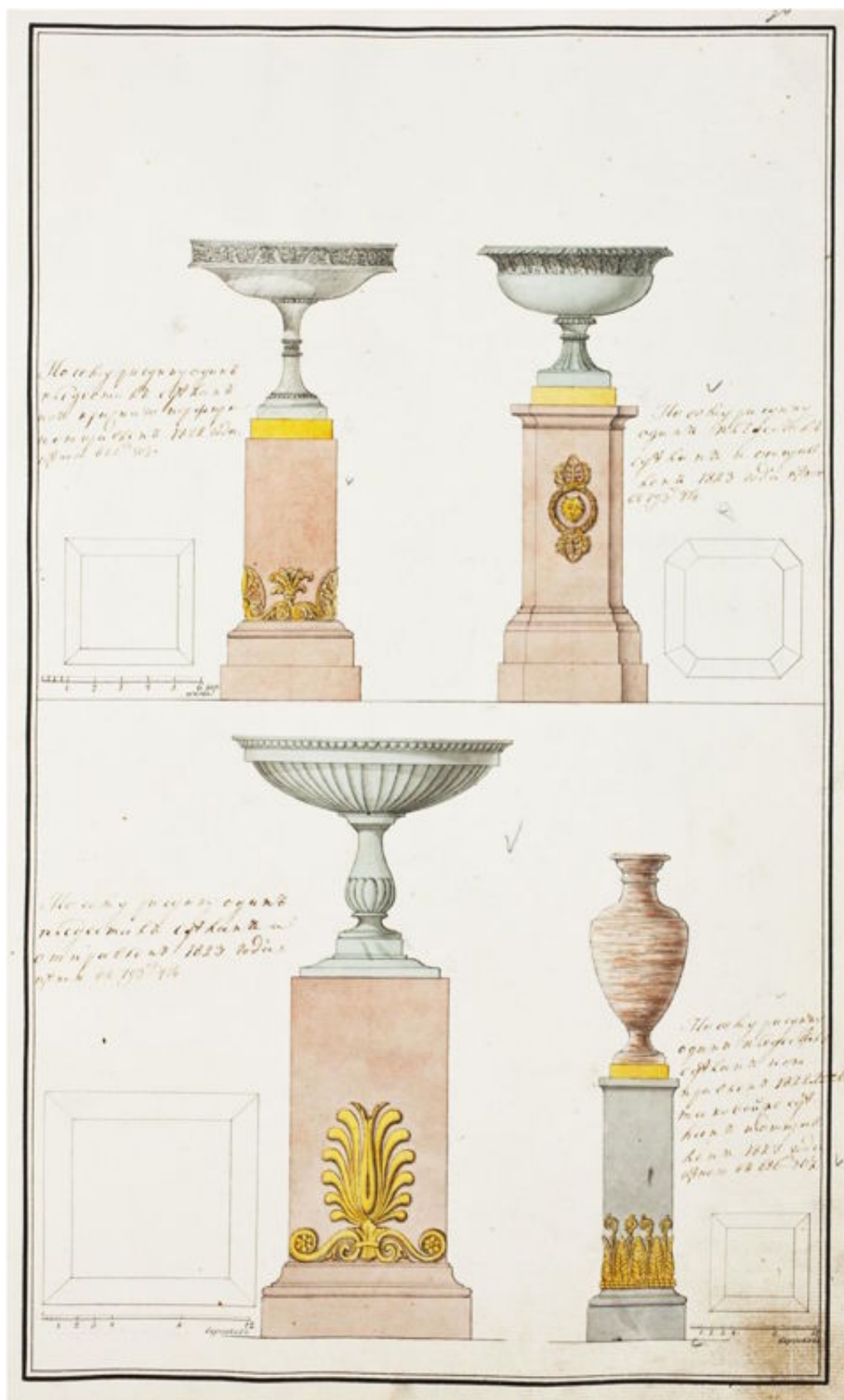


Рисунок 48. К. И. Росси. Проекты 1818 г. ГЭ. Альбом IV, л. 40



Рисунок 49. К. И. Росси. Проекты 1821 г. ГААК, ф. 2, оп. 1, д. 3315, л. 79-80, 81-82, 83-84.

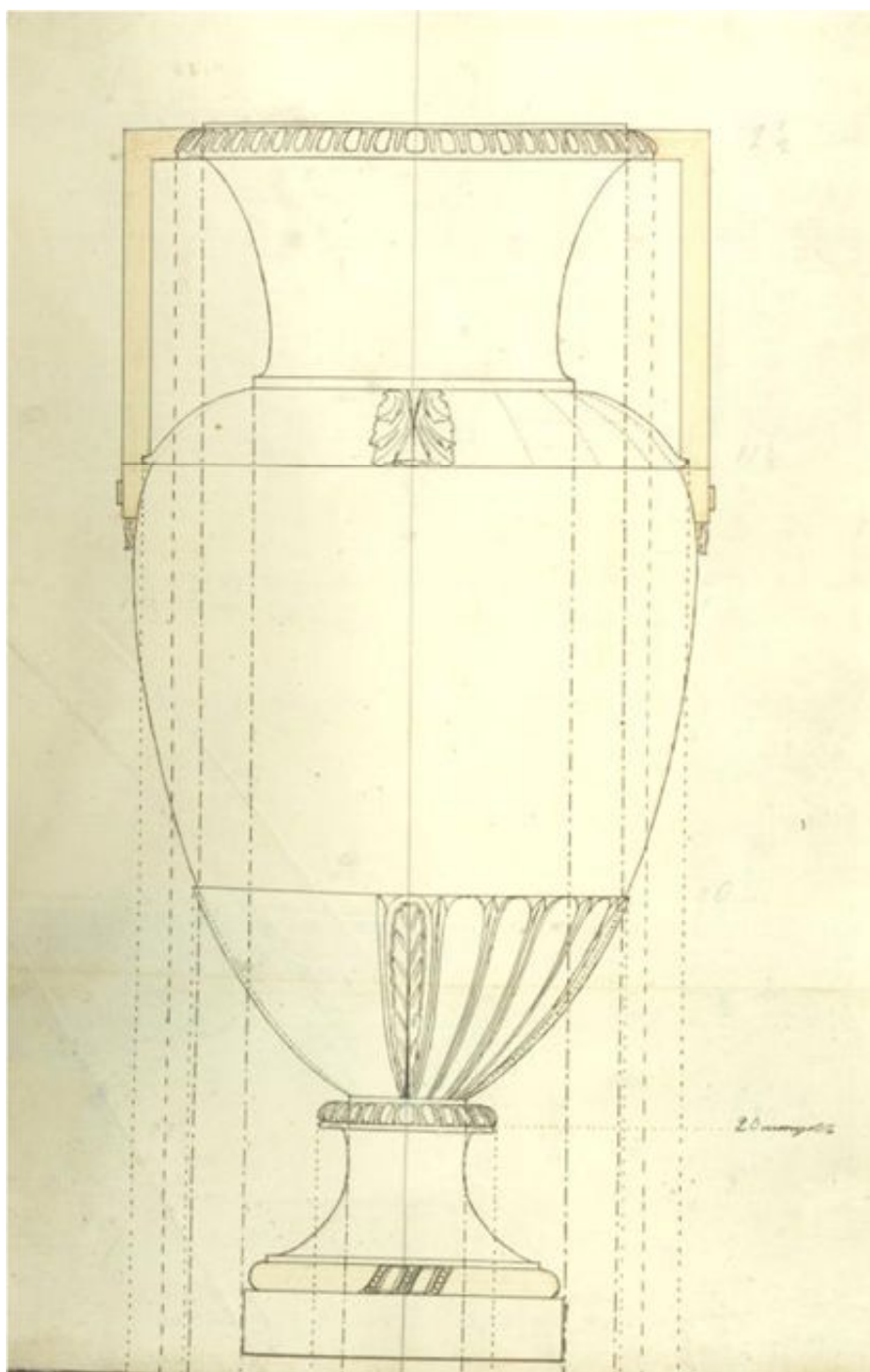


Рисунок 50. Рабочий фабричный чертёж вазы К. И. Росси от 29 ноября 1818 г. (надписей на чертеже нет). ГАСО, ф. 86, оп. 1, д. 864, л. 15.
Публикуется впервые

Список иллюстраций к Приложению II

1. Рисунок 1. Проекты ваз 1790-х гг. Альбом чертежей ваз Колыванской шлифовальной фабрики кон. XVIII – нач. XIX вв. ОФ. 249 Х. л.47 а, 24 а, 45 а, 29 а, 44 а, 31а.
2. Рисунок 2. А. И. Валберх. Проект 1870 г. ГАСО, ф. 86, оп. 1, д. 860, л. 14.
3. Рисунок 3. Рисунок И. И. Гальберга (?). Женская фигура, каменное обрамление колодца. 1817 г. Бумага, перо, тушь, бистр. Государственный Эрмитаж. ОР-38149 .
4. Рисунок 4. И. И. Гальберг (?). Проект двух ваз от 19 января 1823 г. Бумага, тушь, перо (фабричная копия). ЕГФ. ГАСО, ф. 86, оп. 1, д. 864, л. 18.
5. Рисунок 5. И. И. Гальберг (?). Проект двух ваз от 19 января 1823 г. Бумага, тушь, перо (Фабричная копия). ЕГФ. ГАСО, ф. 86, оп. 1, д. 864, л. 17.
6. Рисунок 6. И. И. Гальберг (?). Проект двух ваз от 19 января 1823 г. Бумага, тушь, перо (фабричная копия). ЕГФ. ГАСО, ф. 86, оп. 1, д. 864, л. 11.
7. Рисунок 7. И. И. Гальберг (?) Проект двух чашечек из серо-фиолетовой яшмы 1829 г. Бумага, тушь (подлинник). КФ. ГААК, ф. 1, оп. 2, д. 2130. л. 78-об. 79.
8. Рисунок 8. И. И. Гальберг (?). Проект двух ваз от 5 ноября 1831 г. Бумага, тушь, перо (фабричная копия). ЕГФ. ГАСО, ф. 86, оп. 1, д. 861, л. 25.
9. Рисунок 9. И. И. Гальберг (?). Проект двух чаш из зелёной яшмы от 5 ноября 1831 г. Бумага, тушь, перо (фабричная копия). ЕГФ. ГАСО. ф. 86, оп. 1, д. 861, л. 34.
10. Рисунок 10. И. И. Гальберг (?). Проект двух ваз от 12 мая 1834 г. Бумага, тушь, перо (фабричная копия). ЕГФ. ГАСО, ф. 86, оп. 1, д. 861, л. 45.
11. Рисунок 11. И. И. Гальберг (?). Проект четырёх ваз от 5 ноября 1831 г. под № 5984. Бумага, тушь, перо (фабричная копия). ЕГФ. ГАСО, ф. 86, оп. 1, д. 861, л. 36.
12. Рисунок 12. И. И. Гальберг. Проект четырёх ваз от 12 мая 1836 г. Бумага, тушь, перо (фабричная копия). ЕГФ. ГАСО. ф. 86, оп. 1, д. 862, л. 12.

13. Рисунок 13. И. И. Гальберг. Проект круглой чаши на высоком пьедестале, рис. № 4 от 17 августа 1828 г. Бумага, тушь, акварель (копия). ЕГФ. ГАСО, ф. 86, оп.1, д. 861, л. 23.
14. Рисунок 14. И. И. Гальберг. Проект круглой чаши на высоком пьедестале, рис. № 5 от 12 мая 1836 г. Бумага, тушь, акварель (копия). ЕГФ. ГАСО, ф. 86, оп. 1, д. 862, л. 7.
15. Рисунок 15. И. И. Гальберг. Проект овальной чаши, рис. № 7 от 12 мая 1836 г. Бумага, тушь, акварель (копия). ЕГФ. ГАСО, ф. 86, оп. 1, д. 862, л. 9.
16. Рисунок 16. И. И. Гальберг. Проект амфоры с бронзовыми ручками, рис. № 3 от 17 августа 1828 г. Бумага, тушь, акварель (копия). ЕГФ. ГАСО, ф. 86, оп. 1, д. 861, л. 22.
17. Рисунок 17. И. И. Гальберг. Проект квадратной вазы, рис. № 5 от 17 августа 1828 г. Бумага, тушь, акварель (копия). ЕГФ. ГАСО, ф. 86, оп.1, д. 861, л. 24.
18. Рисунок 18. И. И. Гальберг (?) . Проект чаши из аушкульской яшмы, рис. 9 от 8 марта 1828 г. Бумага, тушь, акварель (копия). ЕГФ. ГАСО, ф. 86, оп.1, д. 861, л. 17.
19. Рисунок 19. И. И. Гальберг (?). Проект вазы-кратера рис. № 2 от 4 февраля 1833 г. Бумага, тушь, акварель (копия). ЕГФ. ГАСО, ф.86, оп.1, д. 861, л. 37 (?).
20. Рисунок 20. И. И. Гальберг (?). Проект амфоровидной вазы с бронзовыми ручками в виде переплетающихся змей, рис. № 5 от 4 февраля 1833 г. Бумага, тушь, акварель (копия). ЕГФ. ГАСО, ф. 86, оп. 1, д. 861, л. 40 (?).
21. Рисунок 21.И. И. Гальберг. Проект двух лазуритовых чаш, круглой и овальной по рис. от 25 ноября 1835 г. Бумага, тушь, акварель (копия). ЕГФ. ГАСО, ф. 86, оп.1, д. 862, л.51.
22. Рисунок 22. И. И. Гальберг. Проект вазы-амфоры с отделкой из бронзы, рис. № 8 от 12 мая 1836 г. Бумага, тушь, акварель (копия). ЕГФ. ГАСО, ф. 86, оп.1, д. 862, л. 10.

23. Рисунок 23. Гальберг И. И. (?). Проект чаши из серо-фиолетовой яшмы 1823-1824 гг. (подлинник). КФ. Г Э. А 4, л. 101.
24. Рисунок 24. И. И. Гальберг (?). Проект круглой чаши из калканской яшмы от 18 декабря 1824 г. КФ. ГЭ. Альбом IV, л. 120 (?).
25. Рисунок 25. Проект И. И. Гальберга для 6-и ваз из зелёно-волнистой яшмы для интерьеров Нового Эрмитажа от 27 августа 1830 г. Бумага, карандаш (фабричная копия). КФ. ГААК. ф. 2, оп. 1, д. 3910, л. 9.
26. Рисунок 26. И. И. Гальберг. Проект для вазы из белого мрамора и яшмы по предписанию от 6 мая 1843 г. РГИА. ф. 485, оп. 4, д. 57, л. 442.
27. Рисунок 27. И. И. Гальберг (?). Проект овальной вазы из серо-фиолетовой яшмы от 20 декабря 1846 г. под литерой А. Бумага, карандаш (фабричная копия). КФ. ГААК. ф. 2, оп. 1, д. 3910, л. 32.
28. Рисунок 28. И. И. Гальберг (?). Проект вазы-кратера из зелёно-волнистой яшмы от 20 декабря 1846 г. под литерой В. Бумага, карандаш (фабричная копия). КФ. ГААК. ф. 2, оп. 1, д. 3910, л. 33.
29. Рисунок 29. И. И. Гальберг (?). Проекты для чаш из зелёно-волнистой и серо-фиолетовой яшмы от 20 декабря 1846 г. под литерой С. Бумага, карандаш (фабричная копия). КФ. ГААК. ф. 2, оп. 1, д. 3910, л. 34 (?).
30. Рисунок 30. И. И. Гальберг (?). Проект для чаши-треножника из зелёно-волнистой яшмы от 20 декабря 1846 г. под литерой D. Бумага, карандаш (фабричная копия). КФ. ГААК. ф. 2, оп. 1, д. 3910, л. 35(?).
31. Рисунок 31. И. И. Гальберг (?). Проект трёх чаши из зелёно-волнистой и серо-фиолетовой яшмы от 20 декабря 1846 г. под литерой Е. Бумага, карандаш (фабричная копия). КФ. ГААК. ф. 2, оп. 1, д. 3910, л. 36 (?).
32. Рисунок 32. И. И. Гальберг (?). Проект двух чаш из зелёно-волнистой яшмы от 20 декабря 1846 г. под литерой F. Бумага, карандаш (фабричная копия). КФ. ГААК. ф. 2, оп. 1, д. 3910, л. 37(?).
33. Рисунок 33. И. И. Гальберг (?). Проект двух чаш из зелёно-волнистой яшмы от 20 декабря 1846 г. под литерой H. Бумага, карандаш (фабричная копия). КФ. ГААК. ф. 2, оп. 1, д. 3910, л. 38 (?).

34. Рисунок 34. И. И. Гальберг (?). Проект двух ваз из серо-фиолетовой яшмы от 20 декабря 1846 г под литерой G. Бумага, карандаш (фабричная копия). КФ. ГААК, ф. 2, оп. 1, д. 3910, л. 39 (?).
35. Рисунок 35. И. И. Гальберг (?). Проект двух ваз из зелёно-волнистой и серо-фиолетовой яшмы от 20 декабря 1846 г под литерой I. Бумага, карандаш (фабричная копия). КФ. ГААК. ф. 2, оп. 1, д. 3910, л. 40 (?).
36. Рисунок 36. И. И. Гальберг (?). Проект двух ваз из серо-фиолетовой яшмы от 20 декабря 1846 г под литерой K. Бумага, карандаш (фабричная копия). КФ. ГААК, ф. 2, оп. 1, д. 3910, л. 40 (?).
37. Рисунок .37. И. И. Гальберг. Проект вазы по предписанию от 6 марта 1843 г. Бумага, карандаш (фабричная копия). ЕГФ. ГАСО ф.86, оп. 1, д. 862, л. 42 (?).
38. Рисунок .38. И. И. Гальберг. Проект трёх чаш из порфира от 15 марта 1845 г. Бумага, тушь (авторская копия). ЕГФ. ГАСО. ф.86. оп. 1, д. 862, л. 55.
39. Рисунок .39. И. И. Гальберг. Проект трёх чаш из порфира от 15 марта 1845 г. Бумага, тушь (авторская копия). ЕГФ. ГАСО, ф. 86, оп. 1, д. 862, л. 51.
40. Рисунок 40. И. И. Гальберг. Проект трёх чаш из порфира от 15 марта 1845 г. Бумага, тушь (авторская копия). ЕГФ. ГАСО, ф.86, оп. 1, д. 862, л. 56.
41. Рисунок 41. И. И. Гальберг. Проект трёх чаш из порфира от 1 мая 1848 г. Бумага, тушь (авторская копия). ЕГФ. ГАСО, ф. 86, оп. 1, д. 862, л. 67.
42. Рисунок 42. И. И. Гальберг. Проект трёх чаш из порфира от 1 мая 1848 г. Бумага, тушь (авторская копия). ЕГФ. ГАСО, ф. 86, оп. 1, д. 862, л. 68.
43. Рисунок 43. И. И. Гальберг. Проект пьедестала 1844 г. из богословского мрамора. Бумага, тушь, акварель (подлинник). ЕГФ. ГАСО, ф.86, оп. 1, д. 862, л. 47.
44. Рисунок 44. И. И. Гальберг. Проект пьедестала 1845 г. из невьянского мрамора. Бумага, тушь, акварель (подлинник). ЕГФ. ГАСО, ф.86, оп. 1, д. 862, л. 46.

45. Рисунок 45. И. И. Гальберг. Проект пьедестала 1844 г. из горнощитского мрамора. Бумага, тушь, акварель (подлинник). ЕГФ. ГАСО. ф. 86, оп. 1, д. 862, л. 48.
46. Рисунок 46. И. И. Гальберг. Проект пьедестала 1846 г. из порфира. Бумага, тушь, акварель (подлинник). ЕГФ. ГАСО, ф. 86, оп. 1, д. 862, л. 50.
47. Рисунок 47. И. И. Гальберг. Проект пьедестала 1846 г. из порфира. Бумага, тушь, акварель (подлинник). ЕГФ. ГАСО, ф. 86, оп. 1, д. 862, л. 51.
48. Рисунок 48. К. И. Росси. Проекты 1818 г. ГЭ. Альбом IV, л. 40.
49. Рисунок 49. К. И. Росси. Проекты 1821 г. ГААК ф. 2, оп. 1, д. 3315, л. 79-80, 81-82, 83-84.
50. Рисунок 50. Рабочий фабричный чертёж вазы К. И. Росси от 29 ноября 1818 г. (надписей на чертеже нет). ГАСО, ф. 86, оп. 1, д. 864, л. 15. Публикуется впервые.